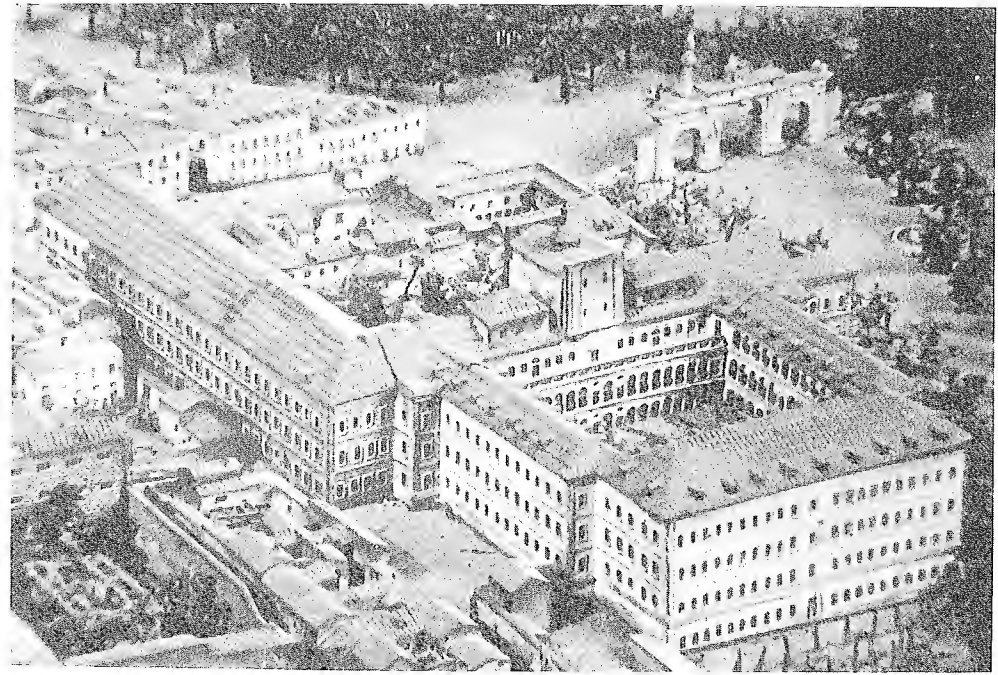


LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA  
MITAD DEL SIGLO XVIII  
Y LOS IDEALES DE LA RAZON

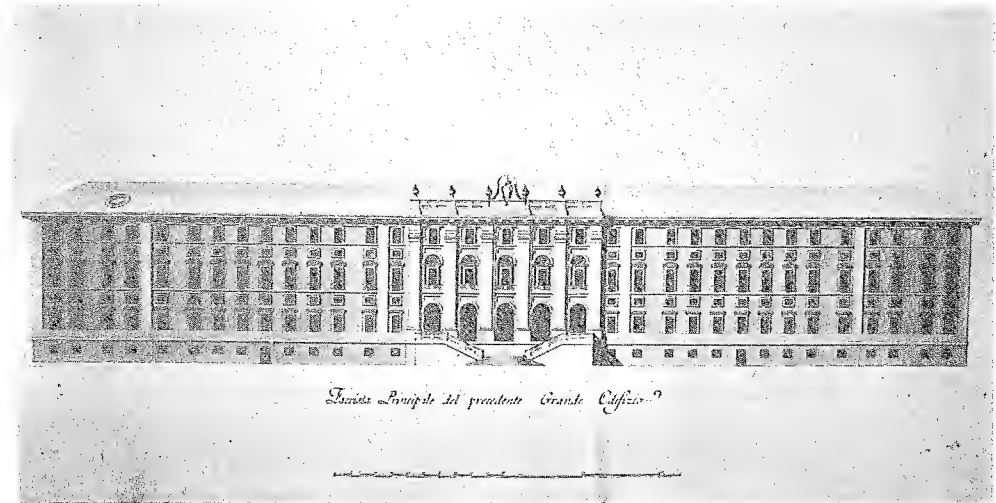
Carlos SAMBRICIO

En 1760, el entonces Teniente Director de Arquitectura de la Academia de San Fernando de Madrid, Diego de Villanueva, presenta a la misma, para su aprobación, una edición del texto de Vignola, que él mismo ha preparado, y en la que, por vez primera, introduce los nuevos ideales clasicistas. La sorprendente respuesta que recibe de la Junta Particular es que ésta prohíbe que en el frontispicio figure cualquier referencia a la Academia de Madrid, porque, comentan en las Actas de la misma, «...*Diego de Villanueva se ha dedicado más a ser escritor que traductor*», al tiempo que se extraña de que se haya atrevido a traducir el texto del latín cuando es público que Villanueva desconoce dicha lengua. Por otra parte, casi cincuenta años más tarde, cuando José Napoleón manda publicar en el *Diario de Madrid* las listas de contribuyentes, en las que se detallan las aportaciones que los ciudadanos de reconocido prestigio deben prestar a los gastos de Guerra, vemos cómo dentro del primer grupo de arquitectos —es decir, dentro del grupo de los de mayor prestigio y mayor número de obras— figuran Silvestre Pérez, Juan de Villanueva, Ignacio Haan o Guillermo Casanova, entre otros (1), precisamente constituyendo el grupo de arquitectos formados en un ambiente europeo coincidente con aquel que proponía Diego de Villanueva en su texto del Vignola.

Durante esos cincuenta años, se manifiesta en la arquitectura española una de las más importantes evoluciones y cambios habidos, sobre todo si tenemos además en cuenta que ciertos valores van a coexistir durante un lapso de tiempo. Pero si existe una identificación de pensamiento con lo que puede ser la arquitectura del Antiguo Régimen y con la nueva corriente ilustrada, en mi opinión lo más

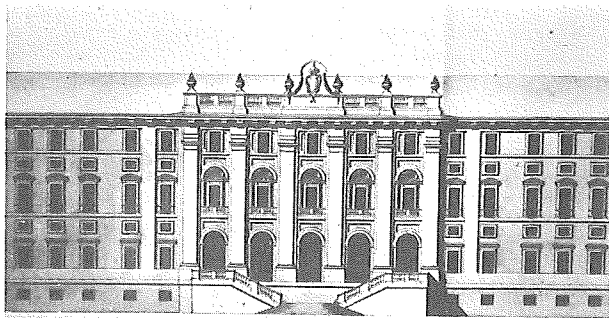


Francisco Sabatini: *Maqueta del Hospital General de Madrid.*



Francisco Sabatini: *Fachada del Hospital General de Madrid.*

(1) *Archivo Español de Arte*. 1944, pp. 118-119.



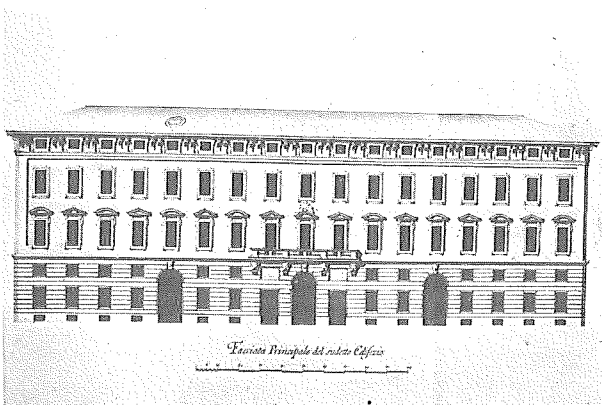
*Fachada Principal del precedente Grande Edificio*

Francisco Sabatini: *Fachada del Hospital General de Madrid.* (Detalle.)



*Sección transversal del Hospital General de Madrid*

Francisco Sabatini: *Sección transversal del Hospital General de Madrid.*



*Fachada Principal del edificio*

Francisco Sabatini: *Fachada de la Aduana de Madrid.*

destacable del momento, de la llamada arquitectura de la Ilustración, es la aparición de lo que podríamos considerar como la teoría arquitectónica. De esta manera, en los dos ejemplos —en las dos anécdotas anteriores— se resume el cambio de pensamiento existente en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

Desde los primeros años del siglo, el tratado arquitectónico se preocupó por exponer las normas a seguir. Dirigido a maestros de obras y a los discípulos de los grandes arquitectos, el tratado se entendía como el estudio de algo ya elaborado y constituía el conjunto de lo que se entiende como la base de la arquitectura. Dependiendo ésta de las reglas y copia de los viejos modelos, llegó el momento en que el conocimiento arquitectónico se identificó casi con la tradición oral.

Durante un largo período, en la arquitectura española la formación del alumno se centró de forma sistemática en la repetición de un conjunto de láminas, mejor o peor diseñadas, y, en este sentido, la arquitectura se identificó con un conocimiento de la oportunidad, con un saber incluir en el momento preciso cada solución. *«El buen arquitecto es el que sabe componer los elementos dados a partir de las normas, y, por ello, la práctica arquitectónica olvida o margina el texto, con una consecuencia clara, como es el que la crítica que se centra en esta arquitectura consista en plantear un simple ejercicio literario»* (2).

De esta manera, Collins, en su estudio sobre la arquitectura de la época, señalaba cómo *«... mientras que antes de 1750 el ejercicio de la crítica consistía simplemente en hacer referencia a reglas objetivas, universalmente aceptadas, después de 1750 ésta se convirtió en un ejercicio subjetivo de naturaleza literaria»* (3).

(2) DIEGO DE VILLANUEVA: *Diferentes papeles críticos.* Valencia, 1761, p. 18.

(3) COLLINS: *Los ideales de la arquitectura moderna.* Barcelona, 1970, p. 54.

Sin embargo, algunos en España ya habían ofrecido una solución inicial a la crisis que manifestaba la arquitectura barroca. A través de individuos de distinta formación —arquitectos, economistas, políticos o polígrafos, como Feijóo—, desde los años veinte plantearon un esquema de cambio que era un rechazo a una arquitectura basada en el uso.

Identificar por ello el pensamiento arquitectónico de la España de la primera mitad del siglo XVIII con los esquemas de Ardemáns y Torija, con las posiciones de Fray Lorenzo de San Nicolás y del propio Caramuel o con las realizaciones de un Churriguera o Ribera, sin sugerir, dentro del panorama general, la existencia de un primer pensamiento crítico racionalista (aunque exiguo o minoritario, no por ello inexistente), es, en mi opinión, equivocado. Hubo, repito, en España un pensamiento crítico opuesto al barroco, y, aunque sin formar cuerpo, las críticas surgieron de todos los campos: arquitectos, tratadistas, eruditos y políticos...

A partir de los años veinte, uno de los que de manera más clara sientan las bases de un nuevo criterio en la arquitectura es Fray Pedro Martínez, Maestro Mayor de la Catedral de Burgos, que en el año 1714 rehusó la Maestría de Salamanca. Tiene Fray Pedro Martínez especial interés por una serie de escritos, citados por Llaguno, en los que hace referencia a un diálogo *«... que compuso entre dos interlocutores, siendo Vitrubio uno de ellos»*. *«... Reprende en él —Vitrubio— a los arquitectos modernos: vitupera sus columnas salomónicas, sus estípites, sus adornos ridículos y llora la pérdida de la arquitectura greco-romana»* (4). A través de estos textos, que, según Llaguno, se encontraban manuscritos en los monasterios

(4) LLAGUNO: *Noticias de arquitectos...* Madrid, 1828, T. IV, p. 118.

de Ocaña y Cardeña, se puede analizar parte de las preocupaciones o temas que Fray Pedro («*El culto arquitecto*», cuenta García Bellido que así era conocido) (5) refleja en sus escritos. El concepto de clasicismo, representado por Vitrubio, contrarresta con una arquitectura en la que el adorno y la rocalla han llegado a constituir —según él— la propia esencia de la construcción. Por ello, es necesario tender de nuevo a la ciencia de construir comenzando a diferenciarla del arte. La arquitectura es una ciencia que es necesario aprender no en talleres de canteros o marmolistas (o de plateros, recordemos a Cochin) (6), sino en el estudio de la geometría y la matemática.

No será el único arquitecto que mantenga semejantes supuestos. Tosca, el tratadista y arquitecto valenciano que publica en 1727 el «*Compendio Matemático*», dedica un volumen al estudio de la arquitectura planteando problemas semejantes. Refiriéndose a los estudios necesarios para construir y componer, critica a los modernos que no quieren atenerse a los principios de la geometría:

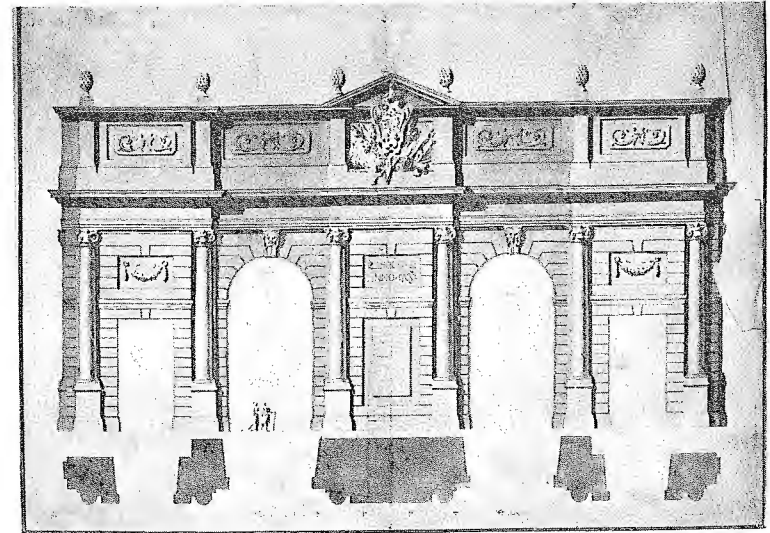
«... quisiera ver esta novedad más en la planta o vestigios de las obras que en los cuerpos de elevación y sus perfiles» (7). Tosca demuestra en su trabajo estar en contacto con las ideas y planteamientos de Perrault, además de tener un perfecto conocimiento de los clásicos arquitectónicos, como Palladio, Vitrubio o Serlio (8). Y es igualmente interesante cuando, al analizar los problemas

(5) GARCÍA BELLIDO: *Estudios sobre el barroco español*, Archivo Español de Arte, año VI, p. 145.

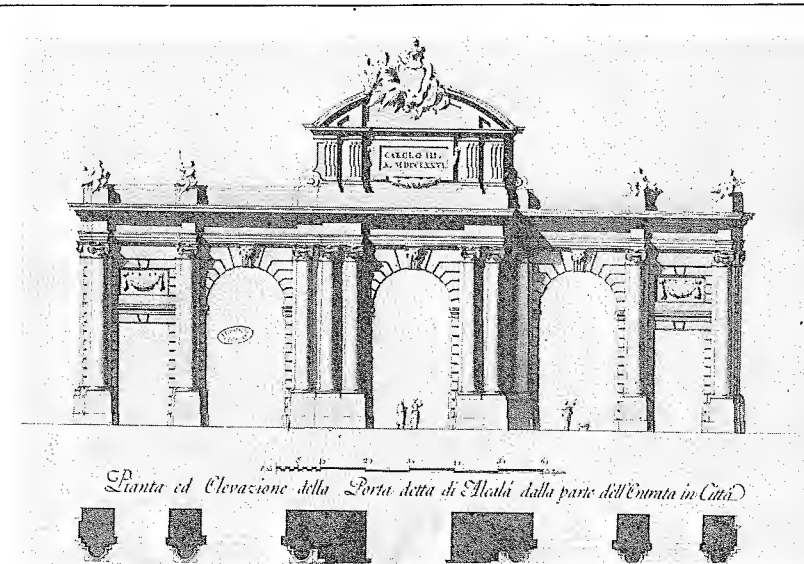
(6) Según comenta FERNANDO CHUECA en su *Juan de Villanueva* (Madrid, 1949), Cochin es el autor de la *Carta a los plateros, cinceladores y adornistas*, que posteriormente traduce DIEGO DE VILLANUEVA incluyéndola en sus *Papeles Críticos*.

(7) Tosca: *Compendio matemático*. El tomo V corresponde a la arquitectura militar y civil. Valencia, 1727.

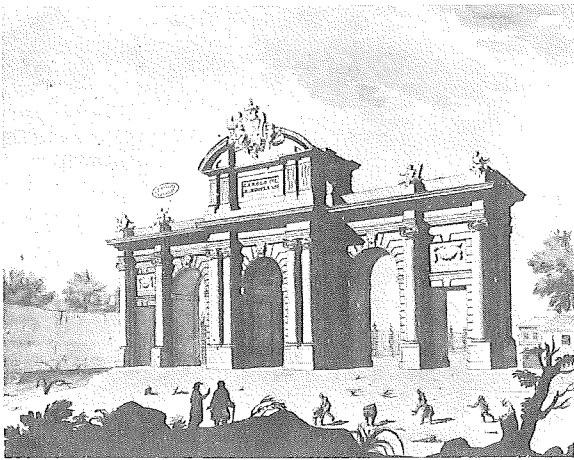
(8) *Ibid.*, p. 23.



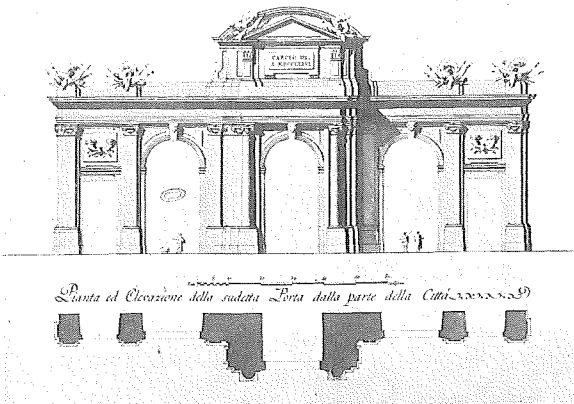
Francisco Sabatini: *Primer dibujo para la Puerta de Alcalá*. 1769.



Francisco Sabatini: *Planta y alzado de la Puerta de Alcalá*. 1776.



Francisco Sabatini: Puerta de Alcalá. Perspectiva exterior.



Francisco Sabatini: Fachada interior de la Puerta de Alcalá.

que surgen en la construcción de las fábricas, plantea no sólo problemas de simetría y composición volumétricas, sino igualmente problemas de economía de construcción.

Los aspectos económicos en la construcción de fábricas quedan implícitos en toda la crítica política del momento. No podemos olvidar la reciente guerra civil (Guerra de Sucesión), la posterior situación de la España borbónica frente a las ideas de los Austrias ni los planteamientos políticos del partido de don Juan de Austria. Durante todo el siglo, aun en los momentos más aparentemente prósperos, existen críticas a la situación económica, no siendo, por tanto, las famosas cartas del Conde de Lerena, en absoluto, únicas en su modo. Pero del conjunto de las críticas existentes en la primera mitad del siglo queremos destacar las que hace un exiliado político en la Corte de Viena: el Conde Amor de Soria, consejero por la Majestad de la Reina de Hungría y Bohemia en el Consejo Superior de Italia, el cual escribe un largo memorial en el que, desde perspectivas económicas, efectúa una crítica a la arquitectura barroca de su momento, «... [Deben los gobernantes] ... moderarse en las fábricas de suntuosos palacios, y que a ninguno sea lícito fabricar si no es con la previa delineación de las plantas o diseños aprobados por el Ayuntamiento; deberá cuidar la comodidad interna de las casas, en separaciones y oficinas, y en la exterior simetría armoniosa, e igual de ellas en la perspectiva que se observa en Flandes» (9).

Estudiado por Maravall, Amor de Soria no sólo apunta de manera clara los problemas de la arquitectura, sino que además nos da una

(9) AMOR DE SORIA: *Enfermedad crónica y religiosa de los reinos de España y de Indias. Sus causas naturales y sus remedios.* Archivo de la Academia de la Historia. Mss. 9.28.5/5614, folio 148.

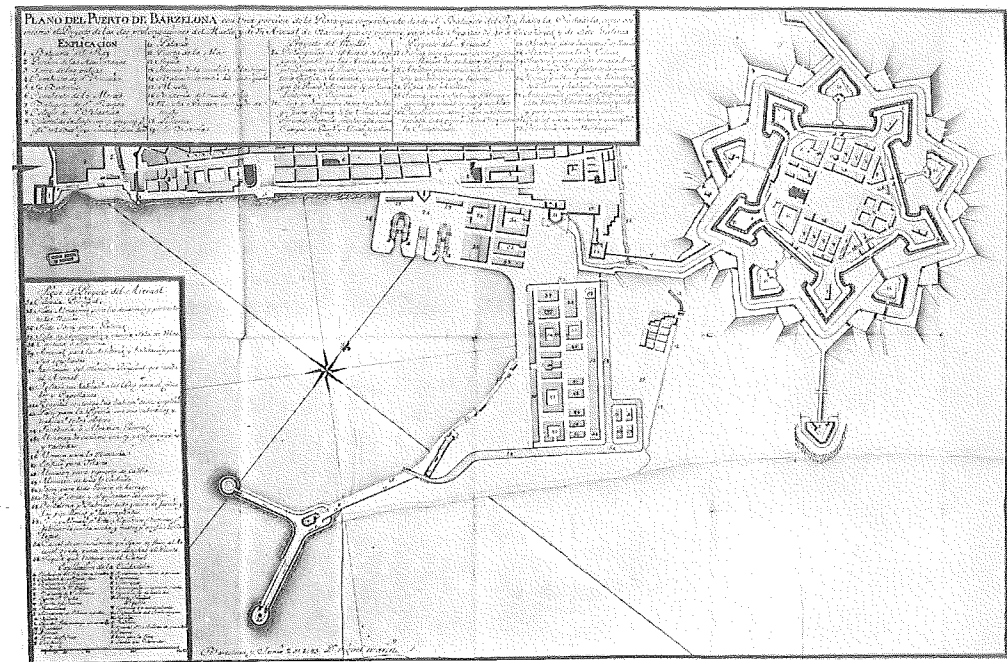
posible solución a partir de un modelo: Flandes. No es el único, en el panorama de las artes, que pretende seguir el ejemplo de Flandes. Meléndez, en un largo memorial que dirige al Rey para la creación de una Academia de las Artes en Madrid —«Representación al Rey... poniendo en noticia... los beneficios de erigir una Academia de Bellas Artes»—, manifiesta no sólo la necesidad de constituir un centro de estudios para los artistas españoles, sino que hace referencia a los que se realizan en Francia, Italia o Flandes (10).

Por último, debido únicamente a que su gran obra acabó de publicarse en 1739, el Padre Feijóo, en su *Teatro Crítico*, ofrece dos escritos o discursos concretamente dedicados a las artes. Recogidos y estudiados por Sánchez Cantón en sus *Opúsculos Gallegos*, queremos destacar cómo no se trata, como a menudo se ha dicho, de un personaje aislado, sino, por el contrario, claramente relacionado con el ambiente del país. De cualquier forma, el panorama general, compuesto por los artistas y arquitectos todavía barrocos, es contrapuesto a estas ideas. No sólo son los que desarrollan la arquitectura los que se oponen, sino también los que se consideran teóricos, como Losada, quien, en 1740, publica sus *Nuevas reglas y fáciles para planificar palacios y templos*, o el mismo Padre Sarmiento, quien debido, sin duda, a la influencia que pierde en los últimos años de la primera mitad del siglo, se enfrentará con fuerza a los nuevos arquitectos de Palacio.

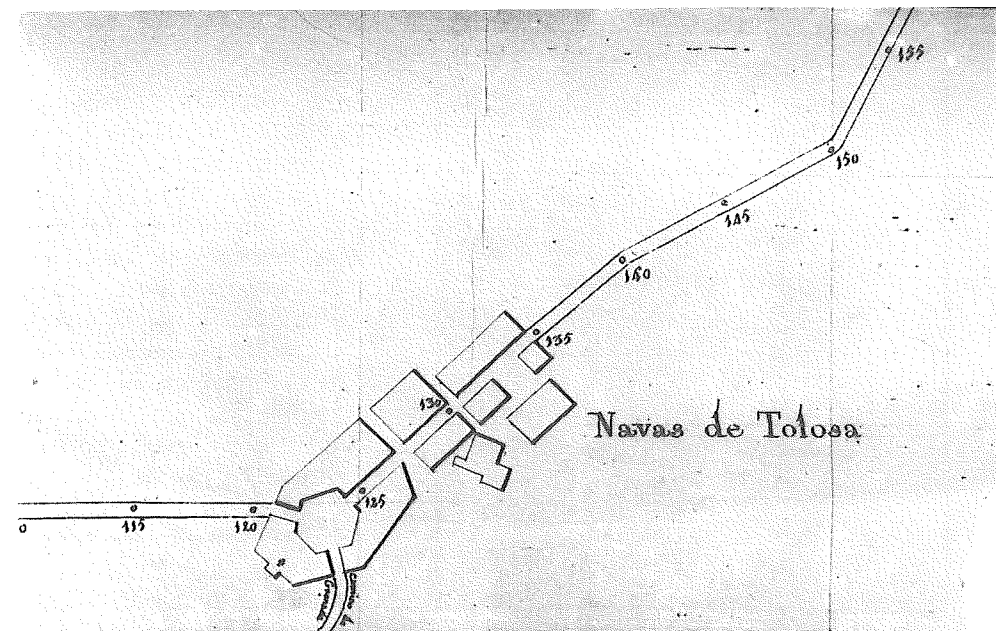
(10) MENÉNDEZ: *Representación del Reino a Nuestro Señor. En noticias a S. M. sobre los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escritura y arquitectura a ejemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes.* Madrid, 1726.

Pero, ¿qué idea o concepto plantean los partidarios del nuevo clasicismo? «Sólo por el conocimiento un edificio consigue su entera perfección», señala Diego de Villanueva en los primeros momentos de la Razón en España, y añade poco después: «... un ejemplo o paralelo sería el medio más eficaz para expresar a Vmd. mis pensamientos y cuatro o cinco descripciones de algunos edificios expresarían más que muchos volúmenes; pero ¿dónde están éstos? Yo, la verdad, no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera arquitectura, y en el que generalmente se hayan guardado las leyes de la convivencia; lo que sí veo y observo principalmente en los exteriores de los edificios particulares me obliga a decir a Vmd. que son muy pocos los profesores que comprenden esta voz según su verdadero significado» (11). Expresada esta idea en 1761, interesa destacar en ella dos de los problemas que caracterizaron a la arquitectura del momento: trata, por una parte, de la existencia de un nuevo concepto de arquitectura, concepto claramente ligado al tema de la Razón, y señala, al mismo tiempo, la necesidad de modificar la formación del arquitecto, enfrentándose por ello a los supuestos que enuncian la larga serie de constructores franceses e italianos residentes en España. Reclamando la Razón como necesario punto de partida para el desarrollo del ideal arquitectónico, la situación de Diego de Villanueva se define al enfrentarse a los arquitectos que —casi treinta años después

(11) DIEGO DE VILLANUEVA: *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*. Valencia, 1766, p. 8. Reproducido por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN en sus *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1941, T. V, pp. 129-157. Igualmente por C. SAMBRICIO: *Diego de Villanueva y los papeles críticos de arquitectura*. Madrid, 1973. *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 122, pp. 67-82. También recientemente por J. BÉRCHE: *Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia*, revista *Academia*, n.º 50, 1980.



Miguel Marín: Proyecto para el barrio de la Barceloneta. 1743.



Carlos Lemaury: Planta de la Nueva Población de las Navas de Tolosa. 1764.





Juan Pedro Arnal: Dibujo de un jarrón antiguo. 1766.

de la muerte de Juvara— pretenden sustituir la imagen del barroco clasicista poco conocido.

Consciente del problema que supone identificar un cambio —el paso de un barroco a otro, manteniendo una misma forma de hacer— con el cambio —el paso de un saber heredado a un conocimiento fruto de la Razón—, la polémica que inicia Villanueva se centra en torno a la situación que existe entre los teóricos de la Academia de San Fernando, donde la confusión parece haberse generalizado, debido, sin duda, a las propuestas de Ventura Rodríguez. Criticando el desconocimiento existente del hecho teórico y señalando cómo las propuestas planteadas por los nuevos barrocos no son sino una constante repetición de los modelos generados pocos años antes, su actuación va a ser paralela a la de Laugier, cuando éste indicaba: «... los libros de arquitectura exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer un espíritu sensato. El uso es la sola ley que sus autores han seguido y nos han transmitido. El uso tiene un dominio innegable de las cosas convencionables y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y razonamiento»; en este sentido, Villanueva continúa su discurso precisando cómo «... el principio primordial de la instrucción de la arquitectura no son los ornamentos, sino la sabia distribución de las partes de un edificio según su destino y calidad, y así no puedo sufrir a algunos pretendidos arquitectos cuando los veo ocupados en expresar en sus diseños una multitud de ornamentos que no tienen otro fin que seducir la vista de los que ignoran los principios en que se fundan los méritos de una obra. Por lo regular, la mayor parte de nuestros jóvenes dibujantes no tienen más principio que una ligera instrucción en la Geometría sin otras de las Matemáticas, que están unidas a su estudio con una mediana práctica en el dibujo de la figura: con lo cual, y copiar

a Vignola u otro autor de los conocidos, con cuatro composiciones que copie del maestro ya se llama arquitecto, queriendo ser tenido por tal: regularmente es ésta toda la instrucción que se les da. Los libros para esta gente son inútiles; lo uno, por no entenderlos por la ignorancia de los idiomas, y lo otro, porque muy pocas veces han oído hablar de ellos a sus maestros: y así no hay otras guías que las estampas, de las que copian los que hallan a propósito sin crítica ni elección; por lo que no son buenos sino para delinear ideas ajenas. Los maestros de arquitectura debieran instruir a sus discípulos, enseñándoles que no es sólo arquitectura saber los nombres de una cornisa, un zócalo, una columna, etc., y que estas figuras son sólo auxiliares de una parte de las tres que componen el estudio de la arquitectura, apartándose de la preocupación recibida, de la que sólo el diseño pueda graduarlo arquitecto» (12).

Uno de los temas que presenta mayor interés, dentro del proceso arquitectónico que caracteriza a la segunda mitad del Setecientos, es, precisamente, el que hace referencia a las causas del cambio. Plantear, por tanto, las polémicas contra la arquitectura francesa o italiana dentro de la situación española de estos años significa remitirnos, de manera casi obligada, al estudio del llamado fenómeno de la Ilustración. Centrado el problema de una evolución de momentos a través de los cuales una estructura ideológica ajena —extranjera— se desarrolla en una sociedad, es preciso destacar cómo ésta, de forma apresurada, intenta modificar no sólo sus esquemas económicos, sino también, y como reflejo, pretende determinar una nueva forma de cultura, dando así a la influencia francesa o italiana un especial interés. No por ser punto de origen de las nuevas corrientes, sino por ser causa directa de un panorama

(12) *Ibid.*, Carta II, p. 9.

confuso, ninguno de los arquitectos extranjeros que llegaron a España en la segunda mitad del siglo XVIII tuvo unos conocimientos teóricos paralelos a los que las minorías ilustradas concebían en sus países de origen.

Generando entonces esquemas, la mayor parte de las veces mal entendidos, este hecho fue consecuencia fundamental de que las Luces se planteasen como una nueva moda dentro de la sociedad española del Setecientos.

A menudo, en la España de la Ilustración, aquellos individuos que intentaron seguir los esquemas teóricos lanzados por Francia al adoptar los supuestos de la infraestructura económica de manera casi inmediata, asumieron en un gran número de casos la nueva cultura de forma mecánica, sin cuestionarse sobre su sentido o su evolución. Identificando con el nuevo conocimiento toda una serie de trabajos referidos no sólo al tema de la teoría arquitectónica, sino también ligados a aspectos paralelos del pensamiento ilustrado, van a influir éstos de forma clara en la determinación de un nuevo concepto, a pesar de las críticas que, poco antes, esbozó Montesquieu al tratar de la formación de los intelectuales españoles en los primeros momentos de los años cincuenta: *«Vous pourrez trouver de l'esprit et du bon sens chez les espagnols; mais n'en cherchez point dans leurs livres. Voyez une de leurs bibliothèques: les romans d'un côté et les scolastiques de l'autre. Vous diriez que les parties en ont été faites et le tout rassemblé par quelque ennemi secret de la raison humaine»* (13). El punto de partida del problema expuesto tiene su origen en los cincuenta primeros años del siglo. Sin haberse desarrollado aquellos

(13) L. Díez del Corral, en su estudio sobre *La Monarquía de España en Montesquieu*. Madrid, 1973 señala la importancia de éste en el pensamiento español de estos años. Las *Lettres persanes*, en la carta LXXVIII comenta la cultura española (Pléiade, I, p. 250).



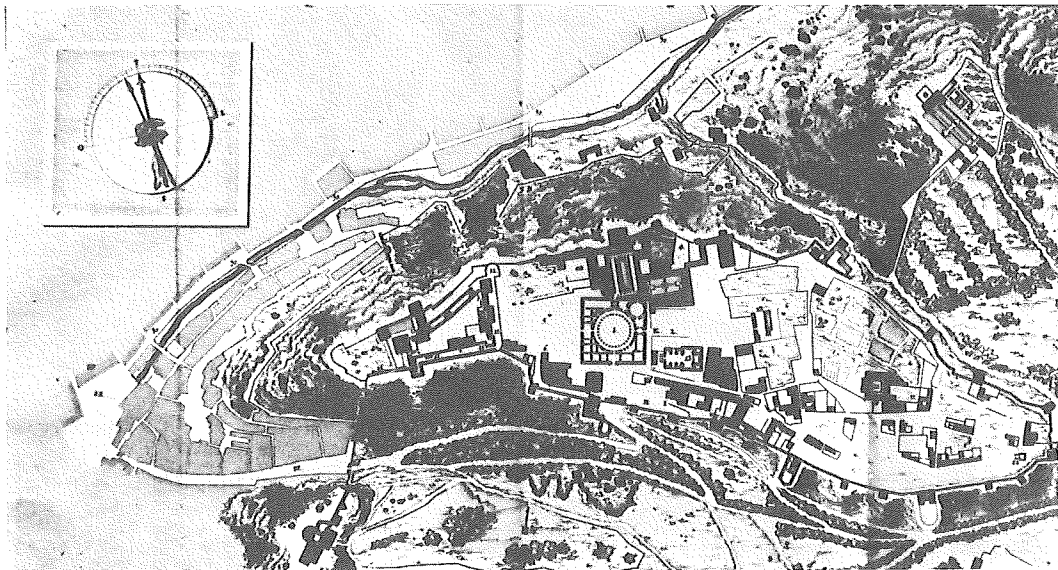
José de Castañeda: *Frontispicio para la edición de Perrault. 1761.*





D. V.

Diego de Villanueva: *Dibujo*. 1754.



José de Hermosilla: *Plano de la Alhambra. Granada*. 1763.

estudios que caracterizaron a la cultura europea, apenas pudo esbozarse en España un inicial pensamiento racionalista.

Apenas difundidos los textos que trataban sobre las ruinas o el historicismo en los primeros momentos del siglo, al haberse marginado de forma oficial aquellos supuestos clasicistas que Bibiena había esbozado durante el tiempo de estancia del Archiduque Carlos (14), a partir de los años cincuenta, cualquier tema que se enfrente al tradicional concepto barroco determina, de forma casi obligada, una respuesta arquitectónica. Poco importa que sean estudios sobre cirugía o que planteen la necesidad de un nuevo ornato: paulatinamente la nueva idea comienza a reflejarse en una alternativa que quedará definida tanto en los supuestos teóricos como en los distintos proyectos. Durante casi cincuenta años, el esquema del barroco clasicista de Bibiena o de Fischer von Erlach había quedado casi desconocido, debido a la vinculación política que éstos habían mantenido con la derrotada Casa de Austria, y sólo con la llegada de Juvara se retoma el ideal clásico. Centrada la arquitectura española en torno a una idea y desconociendo los criterios clasicistas que paralelamente se esbozan en el resto de Europa, es interesante destacar cómo la llegada de los conceptos racionalistas franceses coinciden con los primeros contactos que realizan los españoles que viajan a Roma, logrando así una nueva integración de la arquitectura española con los problemas que en ese momento caracterizan a la cultura italo-francesa.

(14) P. VOLTES: *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria*, señala en su tomo I, páginas 98-100, la actividad de Ferdinando Bibbiena, en Barcelona. Barcelona, 1963. Sobre los contactos existentes entre la Corte de Viena y los políticos catalanes son de interés los estudios publicados por Maravall.

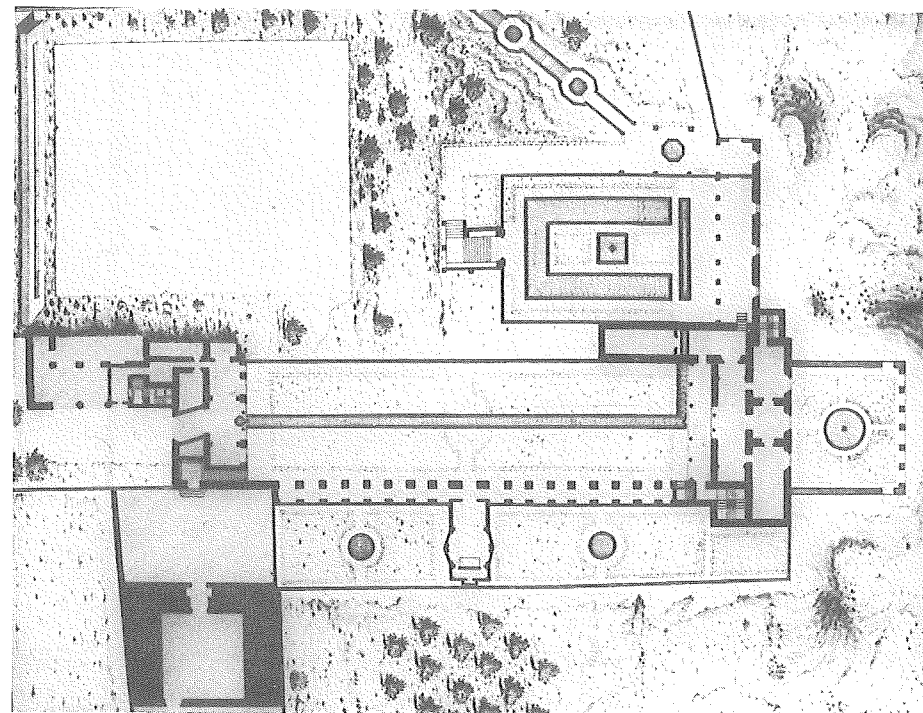
Había existido como antecedente de una crisis formal arquitectónica, la actuación de aquellos italianos que, a lo largo de toda la primera mitad del siglo, desarrollaron en diferentes fiestas una arquitectura efímera diferenciada de los modelos que presentaba la edilicia ciudadana. Desligados de las propuestas académicas, los temas en los que se hace referencia a lo exótico, a lo oriental, manifiestan la presencia de un gusto que, paralelo al de la máscara churrigueresca, denota la propia contradicción existente en el poder. A causa, sin duda, de la importancia que adquieren en España las «*Cartas Persas*», de Montesquieu —prohibidas sólo en 1797—, el gusto por lo oriental empieza a difundirse y, de esa manera, las imágenes de los templos chinos lanzadas por Walpole o las cartas que escribe en 1749 el jesuita Attiret (15) facilitan que, desde 1748, se conciban toda una serie de fiestas en el Teatro del Buen Retiro, donde se manifiesta la evolución existente dentro del gusto.

Tomando el ejemplo de las obras representadas en el teatro de los Caños del Peral, podemos ver cómo en 1738 se representa «*Alejandro en las Indias*»; en 1744, «*Alejandro en Asia*»; en 1751, «*Siroe, rey de Persia*»; en 1751, igualmente, unas «*Fiestas Chinas*»; en 1753. «*Semiramis*», para acabar en 1763 representando «*Caton en Utice*». Así, las fiestas de Pietro Antonio Trapassi Gallastri, conocido por Metastasio (16), se

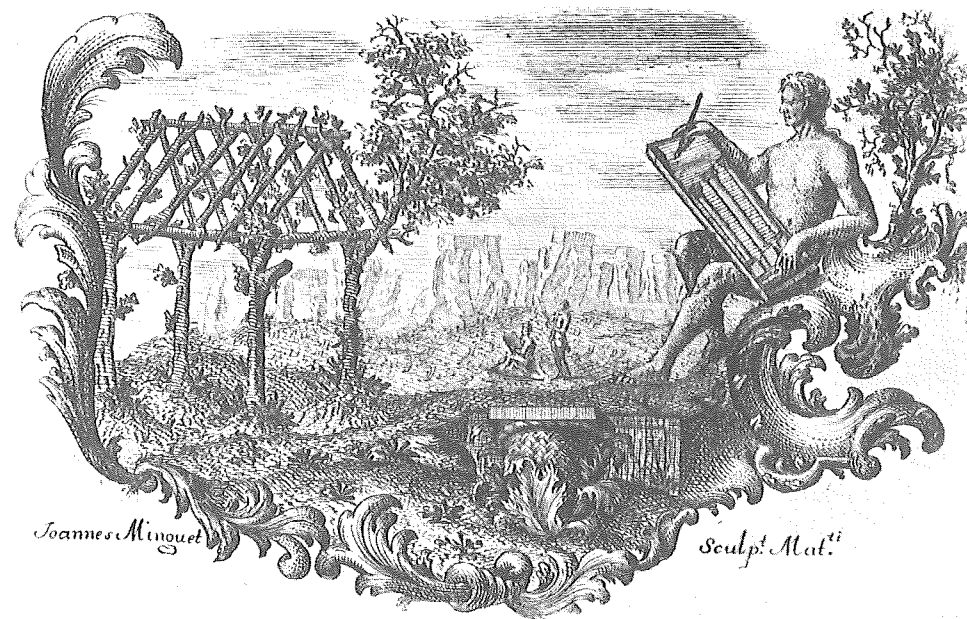
(15) BATLLORI: *La Cultura Hispano-Italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid, 1967.

R. OLAECHEA: *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII*. Zaragoza, 1965.

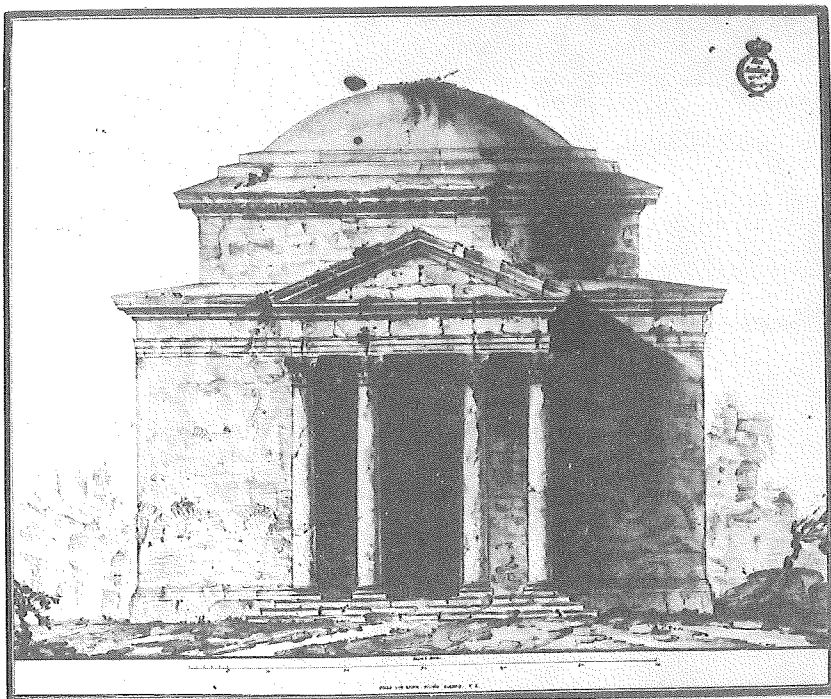
(16) PIETRO ANTONIO TRAPASSI GALLASTRI, llamado METASTASIO: *El Demetrio*. Madrid, 1738; *El Demofonte*. Madrid, 1738; *Alexandro en las Indias*. Madrid, 1738; *El Siroe*. Madrid, 1739; *La Clemencia de Tito*. Madrid, 1739; *Endimion y Diana*. Madrid, 1747; *Archille in Seiro*, 1744; *Angélica y Medoro*. Madrid, 1747; *El Artaxerxes*. Madrid, 1748; *Festa Cinese*, 1751;



José de Hermosilla: *Planta de los Palacios Arabes de la Alhambra*. 1763.



P. Riéger: «*Elementos de Arquitectura civil*». 1763.



Silvestre Pérez:  
*Templo de la Via Appia. 1792.*



Antonio López Aguado:  
*Templo de la Sibila. 1782.*

conciben como los auténticos «*Bijoux indiscrets*», que señala Diderot, pequeñas muestras que comentan sobre la personalidad de sus poseedores. Planteando una vuelta tanto a los esquemas teatrales generados durante la regencia en Barcelona del Archiduque Carlos de Austria, como a las fiestas teatrales organizadas en la Corte de Nápoles por el Rey Carlos, y de las que tenemos noticias por la correspondencia de Vanvitelli, interesa destacar cómo se produce —dentro del propio historicismo— una evolución dentro del gusto que se desarrolla desde los iniciales supuestos orientalistas hasta la total aceptación de los conceptos clásicos. Los comentarios que, sin duda, realiza Voltaire en su «*Destierro de los jesuitas desde China*» tienen que afectar al gusto historicista, esbozándose de forma patente un interés por la nueva arquitectura, que pretende no ya modificar los aspectos externos de la decoración, sino, por el contrario, plantear las bases de un nuevo concepto. Y es entonces cuando se realiza el contacto con las corrientes surgidas en Europa durante la primera mitad del siglo —de manera sin duda imperfecta— a través de los estudios que hiciera el jesuita P. Rieger (17).

*Dido abandonada*. Madrid, 1756; *Semiramis*. Madrid, 1753; *El sueño de Escipión*. Madrid, 1753; *El eroe de la China*. Madrid, 1754; *Exio*. Barcelona, 1754; *Temistocles*. Barcelona, 1756; *Niteti*. Madrid, 1756; *Adriano en Siria*. Madrid 1757; *El Rey Pastor*. Madrid, 1758; *La Cenoria*. Madrid, 1762; *Catón en Utice*. Barcelona, 1763; *La isla desabitada*. Barcelona, 1763; *Antígona*. Cádiz, 1764; *Alcides*. Madrid, 1765; *Ecio triunfante en Roma*. Barcelona, 1767; *Ciro reconocido*. Cádiz 1763.

Es igualmente importante consultar ALENDA Y MIRA: *Relaciones de Solemnidades y fiestas públicas en España*. Madrid, 1903, pp. 455-527 y T. II, pp. 1-99.

J. SULIRANA, en su *Historia del Teatro Real*, da noticia de alguna de estas obras.

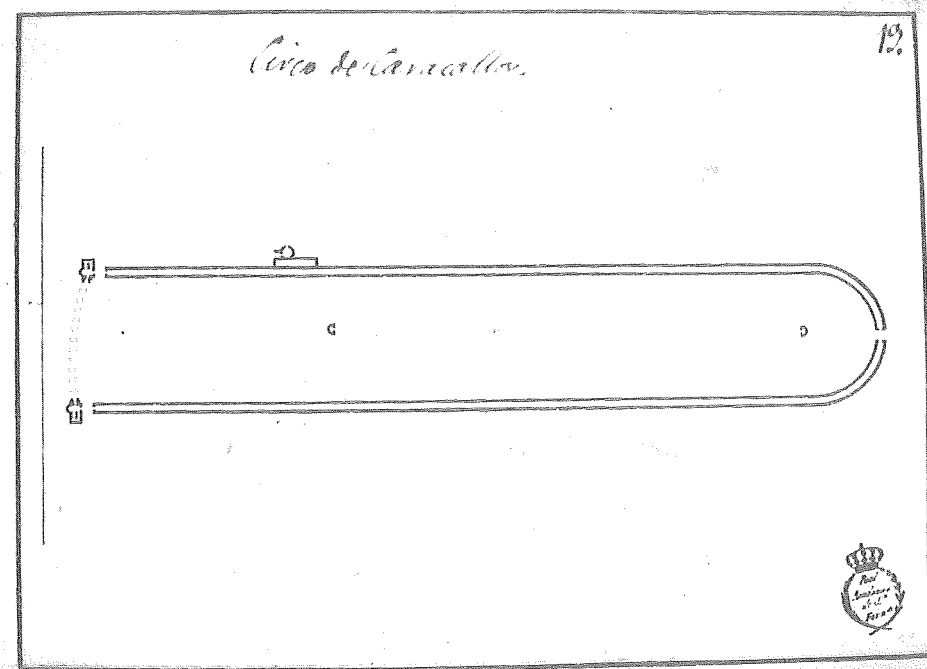
(17) RIEGER: *Elementos de toda Architectura civil con las más singulares observaciones de los modernos*, Impresos en Latín por el P. Christiano Rieger de la Compañía de Jesús, al presente Cosmographo

Autor de unos «*Elementos de arquitectura civil*», traducidos en 1763 por el P. Benavente, su interés dentro del panorama español es grande por cuanto que los grabados de la edición castellana no son sino repetición de las importantes series de dibujos de Fischer von Erlach, difundidos, entre otros, por Dose. Pero uno de los puntos de mayor interés dentro de los dibujos del P. Rieger es la relación que plantea de su arquitectura con el tema de la cabaña, enunciado anteriormente por Laugier.

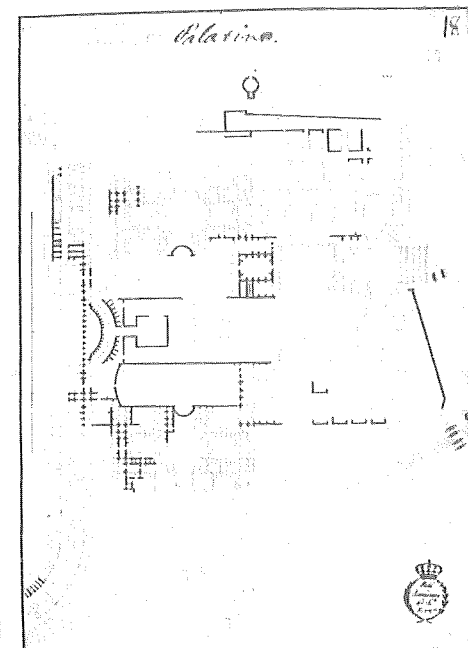
Momento en que la vuelta a un posible ideal clásico refleja una primera búsqueda inconsciente de la felicidad a través de la arquitectura, la continuidad entonces con Fischer von Erlach o con Bibiena rompe la imagen de esta arquitectura oficial estudiada por Damisch, y la presencia de un nuevo tipo de diseño que se sitúa claramente entre Vittone o Juvara es contraria a la hipótesis de un clasicismo sólo desarrollado por aquellos italianos cercanos a la Corte (18). Surge la

*Mayor de S. M. y de su Consejo,  
en el Real y Supremo de Indias,  
Maestro de Mathematicas del Colegio Imperial,  
Los quales aumentados por él mismo da traducidos  
al castellano el P. Miguel Benavente,  
Maestro de Mathematicas en el mismo Colegio.  
Madrid. Por Joachin Ibarra.*

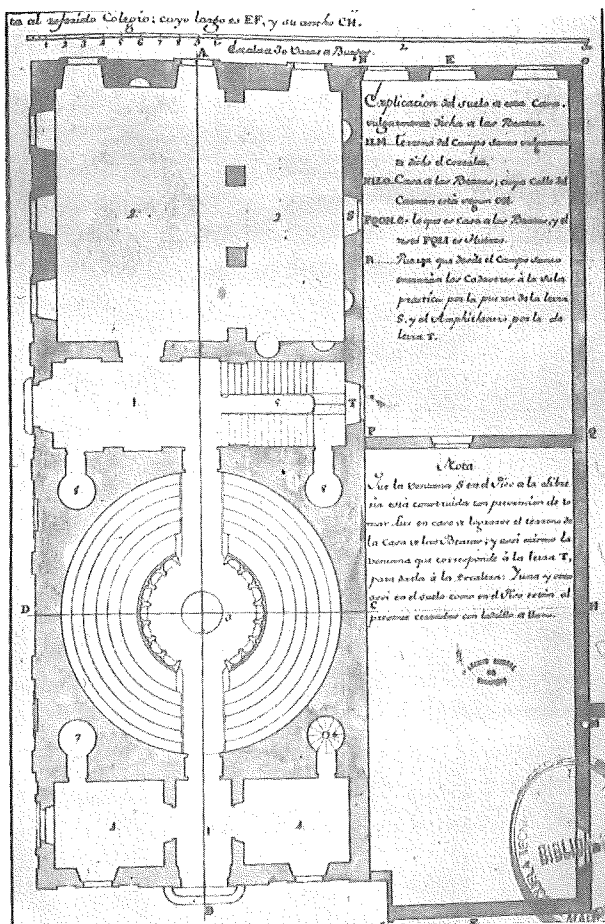
(18) T. REESE: *The architecture of Ventura Rodriguez Tizon in the development of Eighteenth Century Style in Spain*. Michigan, 1973; *Il Settecento a Roma*, *Catalogo della Mostra*. Roma, 1959; F. CHUECA: *Ventura Rodriguez y la escuela Barroca Romana*, en *Archivo Español de Arte*, n.º 52, 1942, p. 185. W. OECHSLIN: *Bildungsgut und Antikenrezeption des fruhen Settecento in Rom*. Zurich, 1972; *Il Soggiorno Romano di Bernardo Antonio Vittone*. Turín, 1970, *Actas del Congreso Vittone. La disputa fra classicismo e barocco nel settecento*. C. SAMBRICIO: *La formación teórica de Ventura Rodriguez*, en revista *Academia*. José de Hermosilla y el ideal clasicista en la segunda mitad del siglo XVIII, *Goya*, n.º 159; Benito Bails et l'architecture espagnole de la seconde moitié du XVIII, en *Gazette de Beaux-Arts*. Noviembre, 1979; *Pedro Arnal y la Teoría Arquitectónica en la España de la Razón*, *Goya*, n.º 151; Francisco



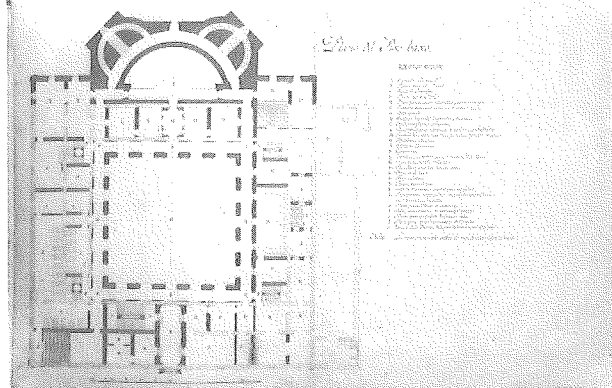
Silvestre Pérez: *Planta del Circo de Caracalla*.



Silvestre Pérez:  
*Planta del Monte Palatino*.



Ventura Rodríguez: Planta del Colegio de Cirugía de Barcelona.



Francisco Sabatini: Planta del Colegio de Cirugía de Madrid.

discusión sobre lo que debe ser la nueva arquitectura e interesa destacar cómo ésta no se concibe ya en términos de decoración, sino que esboza unas necesidades claramente distintas. Cuando Francisco Miguel Montón enuncia, en 1757, su *«Disertación chyrurgica-teórico práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina»* (19), lo que se insinúa ya es la conveniencia de un espacio arquitectónico distinto e ignorado en España, que corresponde al del anfiteatro de Cirugía.

Poco a poco surge la necesidad de un nuevo tipo arquitectónico; pero también es de destacar cómo el tema de la antigüedad se difunde entre los arquitectos españoles. Reiteradamente señalada la influencia que tiene el pequeño manuscrito de Diego de Villanueva *«Diferentes pensamientos unos delineados y otros inventados»*, pocas veces se cita la existencia de un estudio de las ruinas que refleja una alternativa historicista diferente, como es el texto de Domingo Lois de Monteagudo: *«Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma, así antiguas como modernas... delineadas en su tiempo de residencia en Roma»* (20), en el que se refleja un problema, a menudo insinuado pero generalmente poco planteado, como es el de la formación clásica, tanto de Ventura Rodríguez como de sus propios alumnos. Si Rodríguez juega en la España de Fernando VI un papel fundamental, y si valoramos la naturaleza erudita y arqueológica

Sabatini, Arquitecto de Carlos III, en *Actas del Congreso; Carlo di Borbone e il regno di Napoli*. Nápoles, 1980.

(19) MONTÓN: *Disertación Chirúrgica teórico Práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina*. Madrid, 1757. LÓPEZ RODRÍGUEZ:

*El Real Colegio de Cirugía de Cádiz y su época*.

Cádiz, 1969-70; C. SAMBRICIO: *En torno a Sabatini*.

(20) *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma así antiguas como modernas... , delineadas en su tiempo de residencia en Roma*.

Madrid, 1757.

con que uno de sus discípulos trata el tema de las ruinas y de las antigüedades, comprendemos el alcance de la polémica existente entre aquellos que intentan diferenciar el pensamiento teórico que analiza el arte de construir de los griegos —buscando entonces un cuerpo capaz de ser proyectado— y los que propugnan un conjunto de láminas, bien medidas y acotadas, que sólo servirán para constituirse en nuevas guías, tal y como denunciaba Diego de Villanueva. Poco importa entonces que se sigan publicando ediciones de Arce, porque ahora la antigüedad se concibe para los arquitectos de las Luces con un criterio nuevo distinto radicalmente al que el erudito Antonio Agustín esbozara en su estudio *«Antiquitatum Romanorum Hispanorum que in nummis veterum dialogi»*.

La publicación en 1763 de los *«Elementos de Architectura civil»* marca, sin duda, uno de los más interesantes, más polémicos y al mismo tiempo uno de los menos estudiados temas de la arquitectura española de esta época: la difusión del nuevo ideal clasicista por parte de su traductor, el P. Benavente, conocido miembro de la Academia. Señala, sin duda, el contraste entre los arquitectos todavía aferrados al viejo esquema del barroco clasicista y los que opinan que la nueva alternativa debe de basarse obligadamente en el estudio de la ruina, que, para ellos, significa llevar su estudio al origen mismo de la arquitectura. En un ambiente en el que un importante número de arquitectos franceses e italianos intentan difundir lo que ellos consideran los ideales clasicistas de Juvara, no sorprende que se pretenda abandonar rápidamente lo que puede parecer una batalla perdida de antemano estudiando directamente en las fuentes italianas o francesas. Y planteando el hecho arquitectónico no ya como un arte de construir, sino como un conjunto de ideas ligadas a la razón, Crouzas publica en 1765



su «Curso de Arquitectura civil» (21) y poco después Diego de Villanueva saca a la luz en Valencia su importante «Colección de papeles críticos». Por vez primera se define cuál puede ser la actitud de la Razón en el campo de la arquitectura y una larga serie de comentarios sirven no sólo para establecer nuevos postulados del racionalismo, sino igualmente para combatir falsas interpretaciones sobre el tema clásico.

Desde la traducción que Castañeda había efectuado del libro de Perrault o en la de Pablo Minguet sobre la «Demostración de la cuadrícula, cámara oscura, cinco órdenes de arquitectura y otras figuras para saber dibujar» (22), el tema del clasicismo había sustituido de manera fácil a los criterios barroquizantes de la España de la primera mitad del siglo. Por ello, importa destacar cómo la crítica de Villanueva se dirige no sólo a los que se han formado en una práctica estéril sino que se centra, sobre todo, en aquellos que se atreven a utilizar los órdenes clásicos de la misma manera que si fuesen elementos de rocalla. Acusándoles entonces de no comprender el cambio que experimenta toda la sociedad, su ataque va contra los que sólo ven en la arquitectura un problema de forma o de moda. Queda todavía por estudiar cuál es la auténtica influencia de Diego de Villanueva sobre la arquitectura española en su momento pero lo que parece evidente es la fuerza y repercusión que tuvieron sus polémicas en la Academia de San Fernando

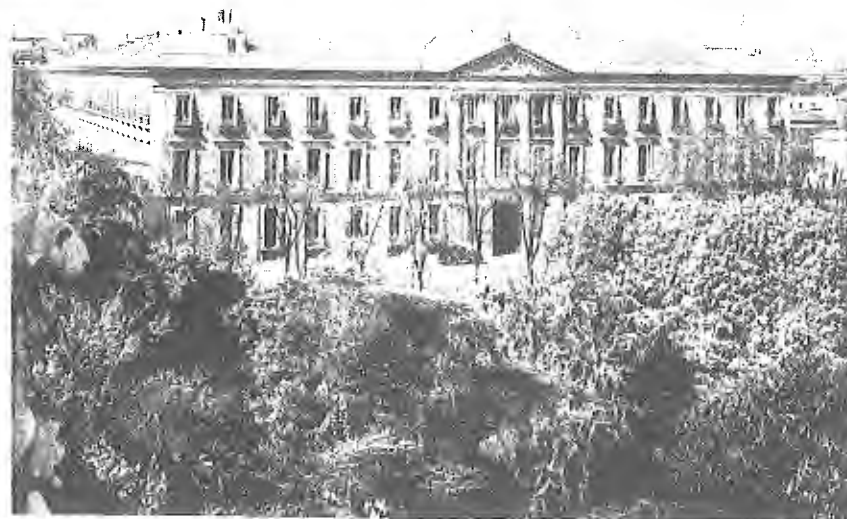
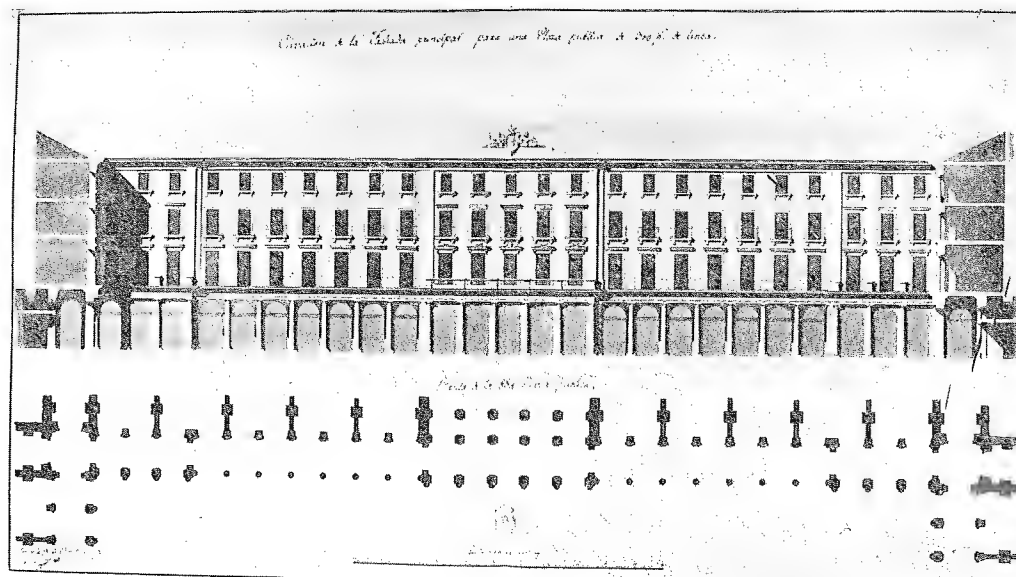


LÁMINA XLVI

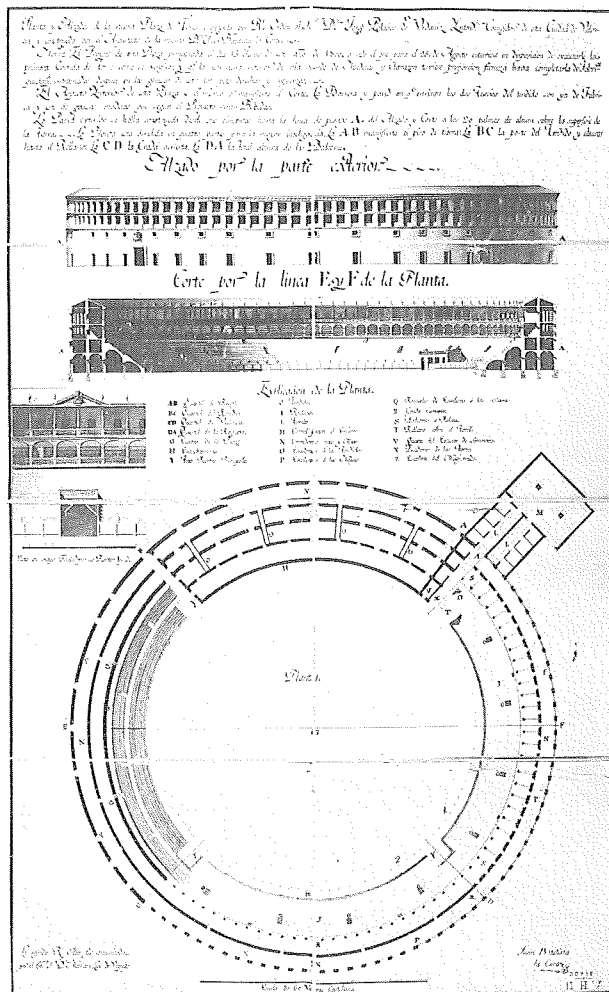
Pedro Arnal: *Palacio de Buenavista.*



Blas Cesáreo Martín: *Planta y Sección de una plaza pública. 1787.*

(21) CROUZAS: *Curso de arquitectura civil para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Aritmética.* Madrid, 1765. *Tratado de Geometría Teórica y Práctica.* Madrid, 1765.

(22) MINGUET E IRAL: *Demostración de la cuadrícula cámara oscura como orden de arquitectura y otras figuras para saber dibujar o copiar con facilidad.* Madrid, 1761. CASTAÑEDA: *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio, por Claudio Perrault traducida al castellano del Francés.* Madrid, 1761.



Juan Bautista La Corte: Alzado, Planta y Sección de una Plaza de Toros para Valencia. 1800.

de Madrid, posibilitando la difusión de unos esquemas nuevos, como son los supuestos del racionalismo de Cordemoy o Laugier (23).

Interesa, sin embargo, conducir el discurso hacia los contactos que pueden mantener una pequeña minoría de arquitectos, cercanos a los supuestos antes comentados, con los esquemas que en esos mismos años se difunden en Roma. Por los distintos estudios de Boyer, Pietrangelli o Pirota sabemos cuál fue la participación de los españoles en la Academia de San Luca de Roma y de sus contactos paralelos con los alumnos de la Academia de Francia. Llegados a Roma en 1748, y colaborando —gracias a intervenciones políticas— en las obras romanas de Ferdinando Fuga (24), los jóvenes pensionados se introducen en un ambiente radicalmente distinto al que existía en Madrid. Estudiando el sentido de un barroco clasicista, que no es sino el desarrollo coherente de los supuestos de Juvara, para estos pensionados la figura de Fuga o de Vittonne supone retomar el hilo de la historia, teniendo por otra parte presente que los italianos o franceses residentes en Madrid son individuos sin ninguna formación teórica. Conducidos

- (23) DIEGO DE VILLANUEVA, en sus *Papeles Críticos*, recomienda el estudio del *Ensayo de la Arquitectura*, por el P. Laugier, en París, 1745. *Memorias críticas de arquitectura*. París. Colección de algunos papeles concernientes a las artes extractados de los *Mercurios de Francia*. París, 1747. La difusión de los esquemas que los racionalistas franceses no se plantea sólo en Madrid, dado que GARIN, en su estudio sobre *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. Valencia, 1945, plantea (p. 171), la difusión de los racionalistas franceses. Igualmente Salvador Alsama al tratar sobre la figura de Vicente Gasco comenta la influencia de Cordemoy y de Laugier sobre los arquitectos españoles.
- (24) Academia de San Fernando. Armario 1, legajo 3. Existe la correspondencia mantenida entre Roda (Embajador en 1748 de España en Roma) y la Academia de Madrid donde se dan noticias de los distintos contactos habidos con Ferdinando Fuga.

quizá por Preciado de la Vega y por los Arcades, el primer cambio que estos arquitectos aprecian es el que se refiere a la evolución en la decoración teatral, y es entonces cuando el estudio de Francisco Sachetti se ve desarrollado por los distintos ejemplos desarrollados por Juvara y posteriormente Vanvitelli, llegando al estudio de Piranesi a través de las composiciones de perspectivas planteadas en la *«Prima Parte di architettura»*.

Ligado Piranesi a un aspecto del viejo barroco, la duda que se me plantea radica en comprender qué pudieron entender los españoles de su idea. Sin duda, lo que para ellos es una presencia confusa, que oculta en gran sentido el espíritu de la nueva idea, sólo se refleja en la nueva utilización del elemento ruina, sin comprender que la *«...recuperación puramente ideal de la antigua majestad, enunciado de la imposibilidad objetiva y subjetiva de realización»* que señala —insiste Tafuri— no sólo el posible sentido de su utopía negativa, sino que evidencia además un importante salto ideológico al plantear el cambio de la vieja visión arqueológica a un estudio vivo del mismo, hecho en términos arquitectónicos. Enunciando el cambio a efectuar en las ruinas, su visión del nuevo mundo se esboza en términos casi idénticos a los de Bougainville al estudiar una posible sociedad distinta.

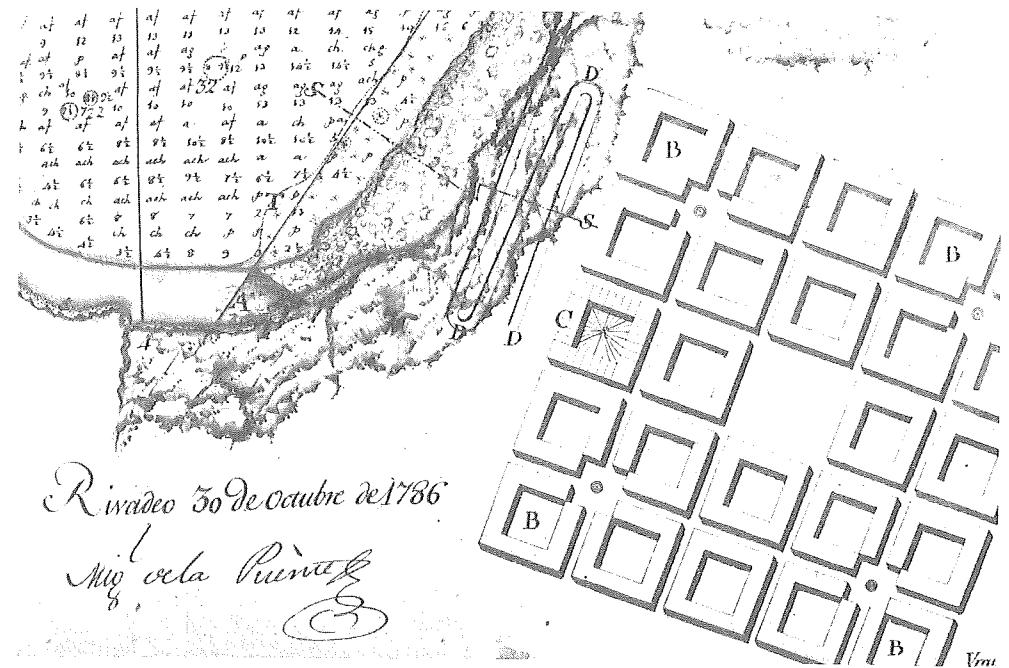
Centrada la idea de una nueva definición de *«le topique»*, del nuevo concepto de la ruina y de la intención de definir el punto de una nueva comunidad, para los españoles aquellos dibujos tuvieron que suponer un extraño punto de ruptura, debido, sobre todo, a una formación arquitectónica distinta a la que ellos traen de España. Identificando en mayor o menor medida los dos primeros con la idea de ornato que, posteriormente, el mismo Piranesi va a definir tanto en la *«Magnificenza ed Architettura»*

*dei Romani*», la idea de la nueva comunidad debe de ser la que plantee a los arquitectos españoles una mayor sorpresa. Conociendo ellos los distintos ejemplos de arsenales, cuarteles y nuevas poblaciones en general e ignorando las propuestas de Fischer von Erlach, de Dosi... tampoco parece probable que estuvieran en contacto con los estudios de Morelly sobre el «*Code de la Nature*» ni con la idea de la «*Jerusalem celeste*», de De Prades, sobre todo cuando los dibujos de Adricomio pasaban de ser característicos de los libros de viajes a tener un carácter arquitectónico (25).

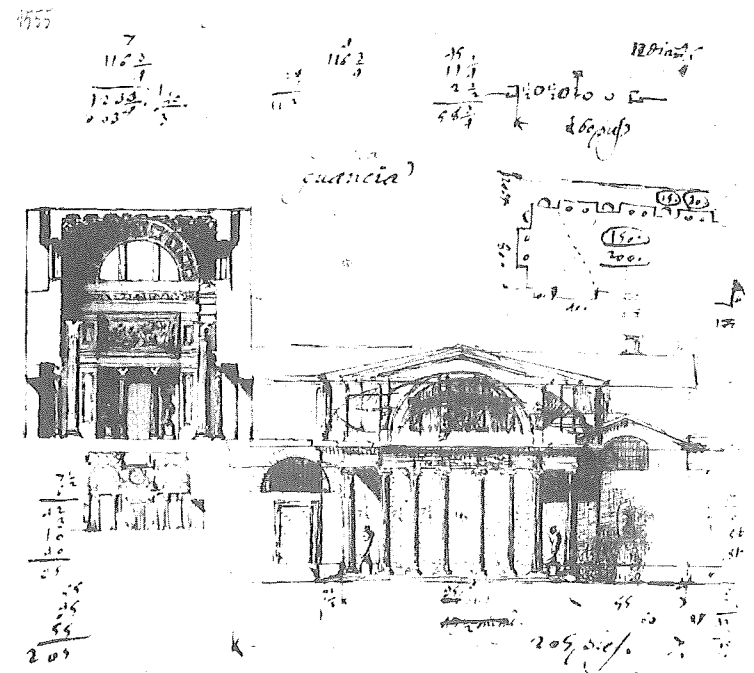
Pero para los españoles, para los pensionados que desde puntos de vista cercanos a los del caballero Fuga intentan comprender la situación de la arquitectura romana, los conceptos enunciados por Piranesi deben extrañarles, no logrando comprender, la mayor parte de las veces, sino contados detalles formales. Ni siquiera para José de Hermosilla, el arquitecto que trabaja en la romana iglesia de San Antonio de los Portugueses y que colabora con Fuga, la erudición de Piranesi es comprendida y sólo percibe de éste —en un primer momento— el hecho de una nueva moda consistente en una reutilización de los elementos clásicos, tema que implica negar los estudios vittonianos que Ventura Rodríguez realiza en el momento.

A partir de este momento, la valoración de las ruinas y del mundo antiguo experimenta una importante evolución. Ocupados los estudiosos españoles, sólo pocos años antes, en demostrar la existencia de antigüedades

(25) MORELLY: *Code de la Nature*. París, 1953;  
DE PRADES: *Jerusalén Caelesti*. París, 1951;  
BARROWS DUNHAM: *The Ordeal of the Abbé de Prades*, en la revista *Mainstream*, vol. 12, n.º 5;  
F. VENTURI: *La Jeunesse de Diderot*. París, s. f., p. 200;  
ADRICOMIO: *Breve descripción de la ciudad de Jerusalem y lugares circunvecinos*.



Miguel de la Puente: Proyecto de Nueva Población en Rivadeo. 1786.



Silvestre Pérez: Edificio suntuoso.



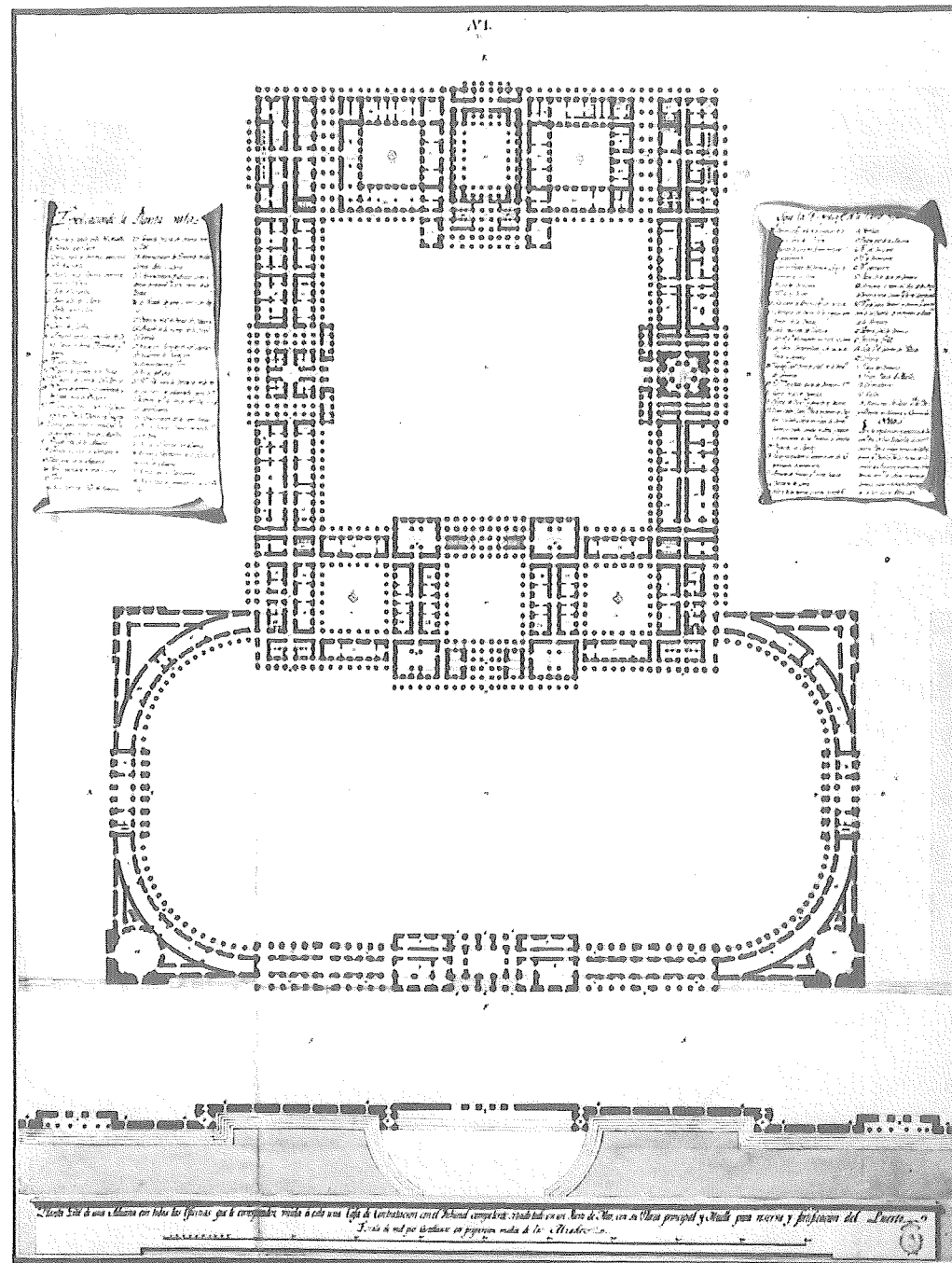
José Benjumea: *Santa Cueva. Cádiz. 1781.*

clásicas en España y planteándose su afán coleccionista en términos casi idénticos al insinuado por Caylus, hasta 1761 la moda de lo antiguo tiene como única consecuencia la elaboración de grandes catálogos sobre el desarrollo del historicismo clásico. En 1752, F. Cortez había redactado su *«Comunicación al Marqués de la Ensenada, dando cuenta de las Antigüedades de Cartagena»* (26), levantando planos de estas ruinas, y, en 1758, se compra, por parte de la Academia, el estudio sobre las *«Ruinas de Palmira»*. En 1747, se han traído de Roma, como señala Aróstegui en un expediente que figura en el Archivo General de Simancas, los libros que componen la Biblioteca de la Academia de Madrid y que constituyen, en su mayor parte, el primer fondo de la Biblioteca. Felipe de Castro, también trae en 1748 una importante partida de vaciados de obras clásicas destinados a la enseñanza de la escultura en la Academia y, de esta forma, la difusión del historicismo se desarrolla en España de manera si no importante, sí, por lo menos, a destacar. En otro momento, al tratar de Hermosilla como teórico, hacíamos referencia al conjunto de planos que envía durante su estancia en Roma y que son, en realidad, levantamientos del Campidoglio. Centrado, sin duda por influencia de Fuga, en el estudio del clasicismo renacentista romano, los planos que manda en 1748 a la Academia de Madrid sirven para poner de manifiesto una de las más interesantes polémicas entre el nuevo concepto de arquitectura y la ignorancia manifiesta de los artistas italianos Saquetti y Carlier, que habían denunciado en la Academia los planos de

(26) F. CORTEZ: *Comunicación al Marqués de la Ensenada dando cuenta de las Antigüedades de Cartagena*. Cartagena, 1752. C. Bedat en su estudio sobre la Biblioteca de la Academia de San Fernando destaca no sólo esta compra, sino la casi totalidad de las efectuadas en estos años por la Academia.

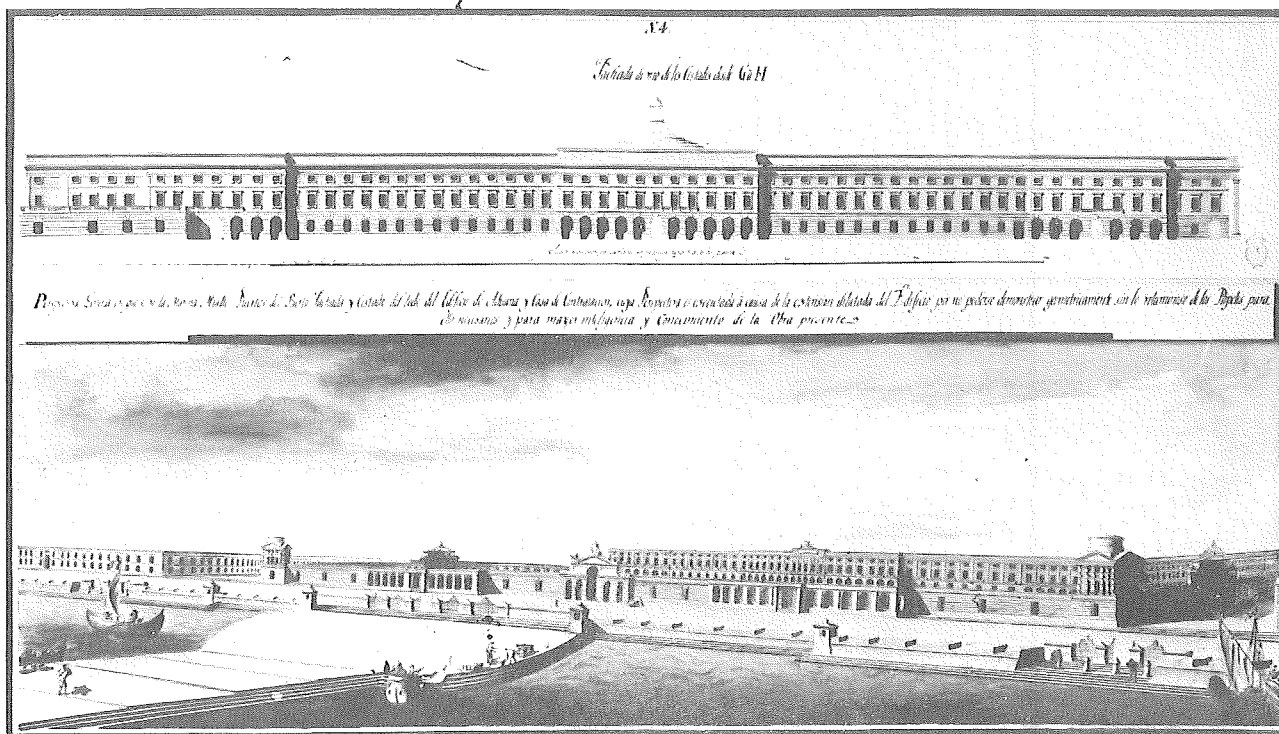
Hermosilla como imperfectos, lo que da pie a que ésta responda violentamente, señalando de qué forma el estudio de los clásicos debe de basarse en el análisis y medición de estos edificios, enfrentándose así a la postura de los que sólo los conocen por estampas o libros de viaje. Pero, dejando de lado la anécdota erudita, importa destacar cómo Hermosilla, el español que durante más largo tiempo ha trabajado con Fuga, entiende el hecho histórico a partir de este momento, desarrollando dos ejemplos: por una parte, al recibir a su vuelta a Madrid el encargo de levantar los planos de El Escorial, y por otra, al realizar, pocos años más tarde, un estudio arquitectónico sobre las antigüedades árabes de Córdoba y Granada.

En el primer caso, en el estudio de El Escorial, Hermosilla plantea la necesidad de suprimir toda una serie de tópicos clásicos que se repiten en la historia de la arquitectura y que, si bien señalan a Juan de Herrera como uno de los grandes arquitectos europeos, no entran en ningún momento en el estudio o análisis arquitectónico de sus obras. Considerado como un clásico, la visión del Escorial quedaba más identificada con una imagen de ruina viviente que con un ejemplo de arquitectura. En este sentido, Hermosilla plantea el edificio no como lámina de libro de viaje, donde lo pintoresco prima sobre la arquitectura, sino que enuncia en él —como treinta años más tarde lo volverá a hacer también, a su regreso de Roma, Silvestre Pérez— la urgencia de unos valores del pasado capaces de mantener unos conceptos necesarios de analizar. De esta manera, cuando poco más tarde Castañeda traduce el texto de Perrault e incluye como nuevo frontispicio de la obra la visión de un Escorial que sirve de pauta al espíritu de la nueva arquitectura, lo que queda aceptada es la posibilidad de entender la historia como cuerpo capaz de generar unos supuestos criterios importantes. Pero es en el



Juan Nolasco Ventura: Proyecto de Aduana. Planta baja.





Juan Nolasco Ventura: *Proyecto de Aduana. Alzado y Prospección.*

segundo ejemplo que antes señalábamos, el del levantamiento que realiza en 1763 de las antigüedades árabes de Córdoba y Granada, donde Hermosilla demuestra cómo entiende el sentido historicista romano al asumir el cambio existente en la evolución de la arqueología a la arquitectura.

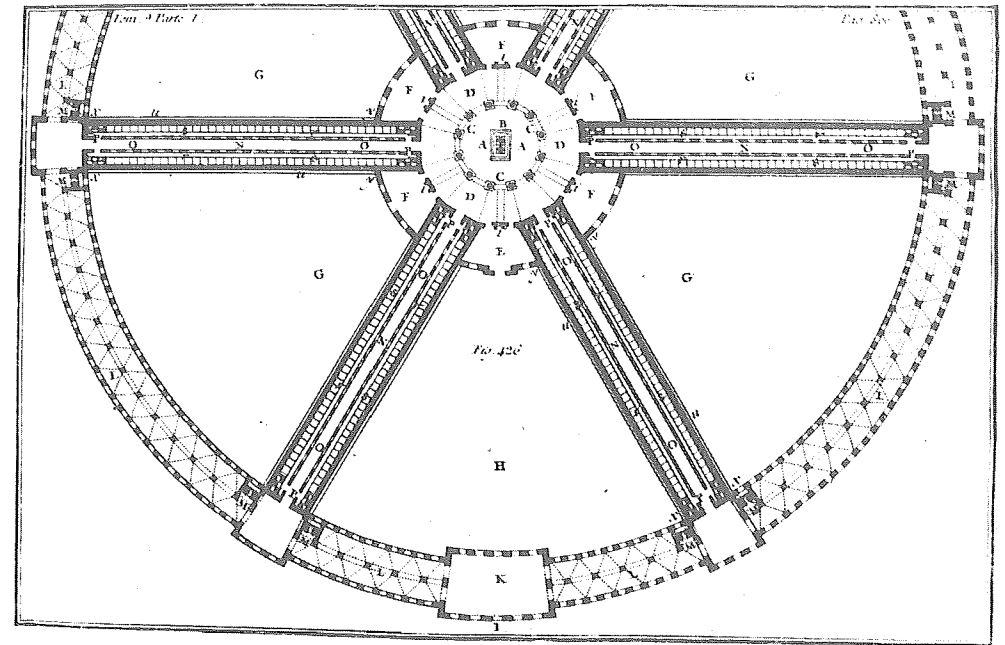
Poco antes, en 1761, el pintor Diego de Saravia había recibido por parte de la Academia el encargo de llevar a cabo un estudio sobre los restos de los Palacios árabes de Granada; manteniendo entonces un concepto erudito había realizado dibujos y acuarelas de las decoraciones, de las vistas, de los jardines, desarrollando más un ideal pintoresco que una visión arquitectónica. El encargo que dos años más tarde recibe Hermosilla se va a desarrollar desde un punto de vista diferente. Siguiendo un planteamiento historicista, que evoluciona desde la idea avanzada por Bernardo de Aldrete a los viajes que Luis González Velázquez había llevado a cabo en 1750 a través de España con el encargo de conocer y localizar antigüedades, existe toda una serie de estudios y tratados cuya simple referencia constituiría un tema de singular interés. Lo importante, o lo común, en todos aquéllos es que plantean, de forma sistemática, el estudio del monumento histórico desde un punto de vista de antigüedad, situándose siempre más en el entorno o en el espíritu de Caylus que en el sentido que adquieren Pompeya o Herculano. Se minimizan los elementos clásicos como integrantes de una arquitectura y el cambio se identifica sobre todo en un intento de desechar el criterio acumulativo o pintoresco adoptando un nuevo modo de hacer o concebir.

En el proyecto que realiza Hermosilla, los esquemas se definen acordes con los de Lerroy o con lo que el propio Piranesi insinúa en su «*Magnificencia*» y la visión que esbozaba de una civilización perdida concuerda con la del

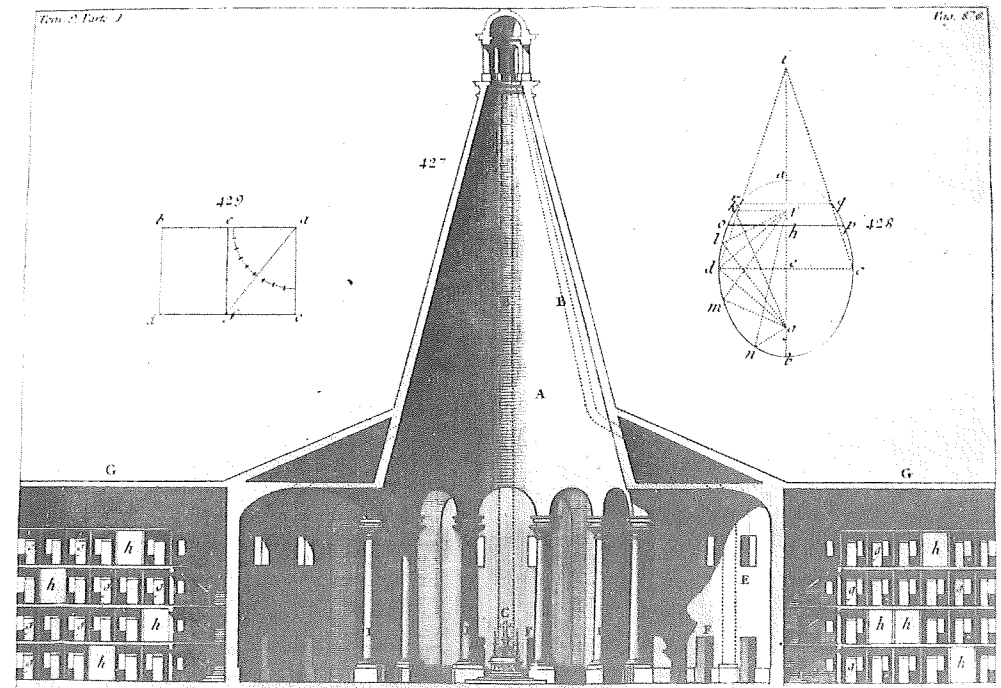
mundo de la Ilustración. Él, que, como ya hemos señalado, abandona en 1756 la Academia, volviendo al Ejército como ingeniero militar, no puede olvidar la visión italiana y, de la misma manera que en el «Parere», de Piranesi, se plantea el alcance del gusto clasicista, del ideal renacentista o el sentido del gusto árabe. Enfrentándose al criterio de Luis González Velázquez o al de Julián Sánchez Bort, quienes, desde 1750, estudian las ruinas españolas, la opinión de José de Hermosilla difiere claramente de las de éstos: «... Mi misión —en el estudio de las ruinas— es muy distinta de lo que piensan.» Y en lugar de realizar el estudio de los restos, plantea un estudio arquitectónico de lo que tuvo que haber sido el conjunto de los palacios, estudiando los sótanos, las distribuciones, planteando hasta qué punto existe una diferencia entre el mundo de Caylus y la nueva imagen del clasicismo.

En este sentido, la diferencia que existe entre el estudio de Hermosilla en Granada y los dibujos que Diego de Villanueva intentó difundir en 1754, divulgando ruinas egipcias o romanas, concibiendo paralelamente la pirámide, la rotonda o el obelisco, queda clara. Para Villanueva estos elementos constituyen el punto de partida de un nuevo repertorio arquitectónico que debe sustituir las guirnaldas, las conchas o los grutescos. Pero mientras para Hermosilla el mundo de las ruinas significa una lección arquitectónica, posible punto de referencia, para Villanueva la idea que plantea es la de esbozar sólo los elementos de un nuevo lenguaje.

A partir de este momento, el problema que se desarrolla en la España de la Ilustración no se centra tanto en intentar manipular un concepto a la moda, sino en ser consecuentes con la frase de Diego de Villanueva:



Benito Bails: *Planta de un hospital.*



Benito Bails: *Sección de un hospital.*

### Planta de un Hospital Gral, Capaz para 1300. Emfermos.

*Nota*  
Dijo de las Salas e confiterías y buco  
de Indias y las Cajas Circulares exterior e  
int. se hallan las piezas de los orbes del planeta  
Mercurio. Confitería y las numeraciones. Planetas. Na-  
bios, demoras y otras separaciones numeradas.  
Este Pórtico de donde se oyen varias voces.  
Sigue la línea del Cielo. **DE** la una parte.  
Numeros y la otra parte.

*Planta A* Señala la parte de *Cin* mas de-  
da que cae sobre la *Cruza* Circular o anillo interior  
En destino a embromados. Continúan.

46. *Cratichneumon*  
 47. *Cratichneumon*  
 48. *Cratichneumon*  
 49. *Cratichneumon*

*Ordo de Planta Vaja* **BB**  
en forma de martillos destina-  
dos para confular en las emba-

de Estadísticas de Individuos que  
Contribuyen a la Guerra de México

36 L'Esprit de la sagesse  
 37 L'Esprit de la charité  
 38 L'Esprit de la pureté  
 39 L'Esprit de la modestie  
 40 L'Esprit de la douceur

61. *Carica*  
 62. *Carica* *Carica* *Carica* *Carica*  
 63. *Carica* *Carica* *Carica* *Carica*  
 64. *Carica* *Carica* *Carica* *Carica*

33 *Ving deinde ad la. lufre*  
*Adla d'ingl'ina am' d'ingl'ina*  
*3. 2. la. lufre ad la. lufre*

Porte ouverte de ces  
dies, ses laboratoires en  
planta vija, tant la dispo  
sition de la Tour de l'édifice  
de l'île.

07 *Pl. ...*  
 08 *...*  
 09 *...*  
 10 *...*  
 11 *...*

72. *Alas de Cingap.*  
 73. *Alas de Cingap.*  
 74. *Alas de Cingap.*  
 75. *Alas de Cingap.*  
 76. *Alas de Cingap.*  
 77. *Alas de Cingap.*  
 78. *Alas de Cingap.*

100

THE

4  
B



mos. Madrid

«... sólo por el conocimiento de un edificio consigue su entera perfección.»

Sin comprender la primera generación de arquitectos españoles el Campo Marzio de Piranesi, y planteándolo sólo como ejemplo de una posible vuelta a la antigüedad (en términos no antagónicos a los ejemplos de Agricomio o a los dibujos que Rieger difunde), el tema de una concepción de la ciudad ligada a una representación del ornato va a tener como consecuencia un hecho identificable con los textos de Peyre, traducidos en estos mismos años al castellano bajo la dirección de Arnal. Al intentar desarrollar la nueva imagen de la ciudad de forma acorde a como lo plantea la Encyclopedie al tratar el artículo «ville» se pretende dar a la ciudad un nuevo significado que Aymonio define al señalar cómo *«Non si tratta di immaginare soltanto edifici rappresentativi; si tratta anzi di dare forma a tutta la gamma di attività già in atto o divenute possibili nella nuova società; differenziandole per sistemarne la casistica e arricchirne i contenuti nuovi, rendendole tipiche proprio attraverso gli edifici che le rappresentano. Le nuove architetture sono la società nuova, come la sua presa di coscienza la sostituzione di un immagine concreta a una idea astratta, la percezione reale di un mondo diverso. Se i macelli, le officine, le case per l'educazione e quelle per il piacer rimarranno per i contemporanei degli illuministe spesso solo dei progetti, il riferimento a questi formerà la sostanza di tutte le trasformazioni effettuate nelle grandi città del secolo XIX»* (27), y es entonces la nueva Naturaleza la que se interesa igualmente por la teoría del conocimiento y en la que se buscan las claves para aquellos problemas cuya solución había prometido la metafísica, solución que en realidad no pudo nunca ofrecer.

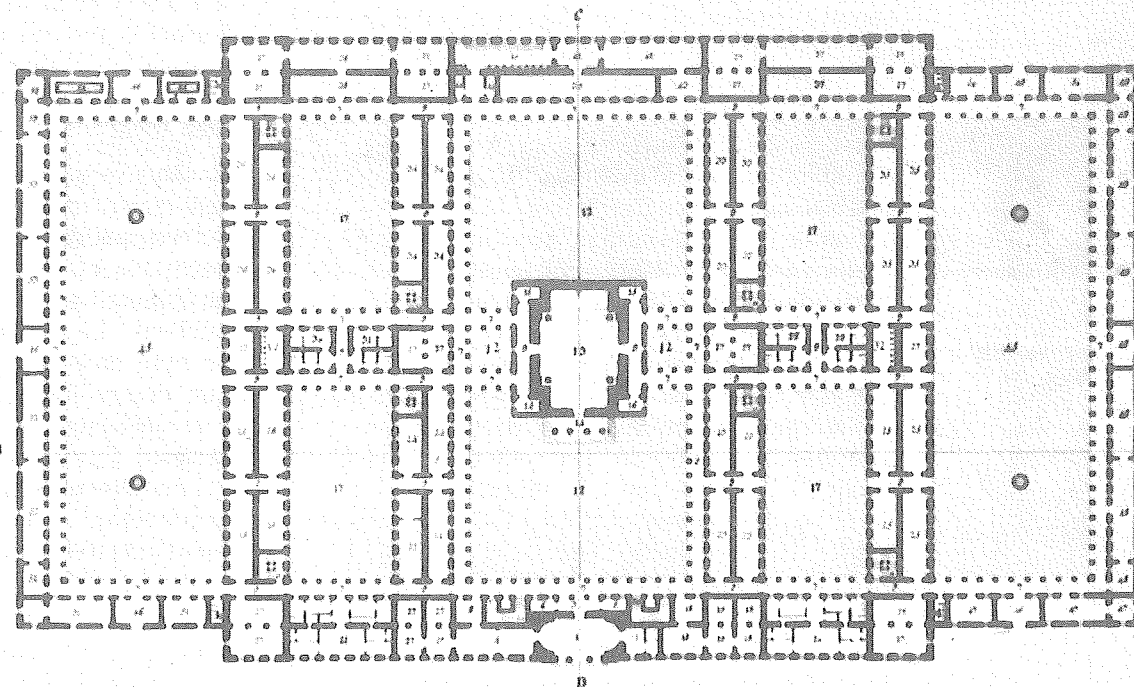
(27) C. AYMONIO: *Il significato delle città*  
Roma, 1976, p. 74.

Núm. 1.

# Planta baja de un Hospicio Real destinado para Madrid, con las Fabricas correspondientes.

## Explicacion.

- 1 Puerta.
- 2 Puerta de Puercos.
- 3 Puerta principal.
- 4 Puerta de Puercos.
- 5 Puerta de Puercos.
- 6 Puerta de Puercos.
- 7 Puercos.
- 8 Puercos para los Puercos de Puercos.
- 9 Puercos.
- 10 Puercos principales.
- 11 Puercos para los Puercos de Puercos.
- 12 Puercos principales.
- 13 Puercos de Puercos.
- 14 Puercos de Puercos.
- 15 Puercos de Puercos.
- 16 Puercos para los Puercos de Puercos.
- 17 Puercos principales.
- 18 Puercos.
- 19 Puercos de Puercos.
- 20 Puercos de Puercos.
- 21 Puercos de Puercos.
- 22 Puercos de Puercos.
- 23 Puercos de Puercos.
- 24 Puercos de Puercos.
- 25 Puercos de Puercos.
- 26 Puercos de Puercos.
- 27 Puercos de Puercos.
- 28 Puercos de Puercos.
- 29 Puercos de Puercos.
- 30 Puercos de Puercos.
- 31 Puercos de Puercos.
- 32 Puercos de Puercos.
- 33 Puercos de Puercos.
- 34 Puercos de Puercos.
- 35 Puercos de Puercos.
- 36 Puercos de Puercos.
- 37 Puercos de Puercos.
- 38 Puercos de Puercos.
- 39 Puercos de Puercos.
- 40 Puercos de Puercos.
- 41 Puercos de Puercos.
- 42 Puercos de Puercos.
- 43 Puercos de Puercos.
- 44 Puercos de Puercos.
- 45 Puercos de Puercos.
- 46 Puercos de Puercos.
- 47 Puercos de Puercos.
- 48 Puercos de Puercos.
- 49 Puercos de Puercos.
- 50 Puercos de Puercos.
- 51 Puercos de Puercos.
- 52 Puercos de Puercos.
- 53 Puercos de Puercos.
- 54 Puercos de Puercos.
- 55 Puercos de Puercos.
- 56 Puercos de Puercos.
- 57 Puercos de Puercos.
- 58 Puercos de Puercos.
- 59 Puercos de Puercos.
- 60 Puercos de Puercos.
- 61 Puercos de Puercos.
- 62 Puercos de Puercos.
- 63 Puercos de Puercos.
- 64 Puercos de Puercos.
- 65 Puercos de Puercos.
- 66 Puercos de Puercos.
- 67 Puercos de Puercos.
- 68 Puercos de Puercos.
- 69 Puercos de Puercos.
- 70 Puercos de Puercos.
- 71 Puercos de Puercos.
- 72 Puercos de Puercos.
- 73 Puercos de Puercos.
- 74 Puercos de Puercos.
- 75 Puercos de Puercos.
- 76 Puercos de Puercos.
- 77 Puercos de Puercos.
- 78 Puercos de Puercos.
- 79 Puercos de Puercos.
- 80 Puercos de Puercos.
- 81 Puercos de Puercos.
- 82 Puercos de Puercos.
- 83 Puercos de Puercos.
- 84 Puercos de Puercos.
- 85 Puercos de Puercos.
- 86 Puercos de Puercos.
- 87 Puercos de Puercos.
- 88 Puercos de Puercos.
- 89 Puercos de Puercos.
- 90 Puercos de Puercos.
- 91 Puercos de Puercos.
- 92 Puercos de Puercos.
- 93 Puercos de Puercos.
- 94 Puercos de Puercos.
- 95 Puercos de Puercos.
- 96 Puercos de Puercos.
- 97 Puercos de Puercos.
- 98 Puercos de Puercos.
- 99 Puercos de Puercos.
- 100 Puercos de Puercos.



Escala de 0 a 100 pies.

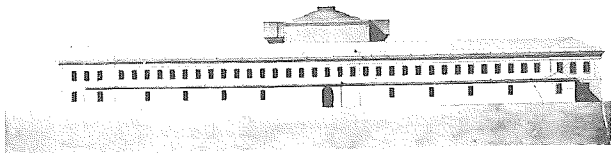
- 28 Habitación del Padre.
- 29 Habitación del Padre.
- 30 Habitación del Padre.
- 31 Habitación del Padre.
- 32 Comuna.
- 33 Habitación de Puercos.
- 34 Habitación de Puercos.
- 35 Habitación de Puercos.
- 36 Habitación de Puercos.
- 37 Habitación de Puercos.
- 38 Habitación de Puercos.
- 39 Habitación de Puercos.
- 40 Habitación de Puercos.
- 41 Habitación de Puercos.
- 42 Habitación de Puercos.
- 43 Habitación de Puercos.
- 44 Habitación de Puercos.
- 45 Habitación de Puercos.
- 46 Habitación de Puercos.
- 47 Habitación de Puercos.
- 48 Habitación de Puercos.
- 49 Habitación de Puercos.
- 50 Habitación de Puercos.
- 51 Habitación de Puercos.
- 52 Habitación de Puercos.
- 53 Habitación de Puercos.
- 54 Habitación de Puercos.
- 55 Habitación de Puercos.
- 56 Habitación de Puercos.
- 57 Habitación de Puercos.
- 58 Habitación de Puercos.
- 59 Habitación de Puercos.
- 60 Habitación de Puercos.
- 61 Habitación de Puercos.
- 62 Habitación de Puercos.
- 63 Habitación de Puercos.
- 64 Habitación de Puercos.
- 65 Habitación de Puercos.
- 66 Habitación de Puercos.
- 67 Habitación de Puercos.
- 68 Habitación de Puercos.
- 69 Habitación de Puercos.
- 70 Habitación de Puercos.
- 71 Habitación de Puercos.
- 72 Habitación de Puercos.
- 73 Habitación de Puercos.
- 74 Habitación de Puercos.
- 75 Habitación de Puercos.
- 76 Habitación de Puercos.
- 77 Habitación de Puercos.
- 78 Habitación de Puercos.
- 79 Habitación de Puercos.
- 80 Habitación de Puercos.
- 81 Habitación de Puercos.
- 82 Habitación de Puercos.
- 83 Habitación de Puercos.
- 84 Habitación de Puercos.
- 85 Habitación de Puercos.
- 86 Habitación de Puercos.
- 87 Habitación de Puercos.
- 88 Habitación de Puercos.
- 89 Habitación de Puercos.
- 90 Habitación de Puercos.
- 91 Habitación de Puercos.
- 92 Habitación de Puercos.
- 93 Habitación de Puercos.
- 94 Habitación de Puercos.
- 95 Habitación de Puercos.
- 96 Habitación de Puercos.
- 97 Habitación de Puercos.
- 98 Habitación de Puercos.
- 99 Habitación de Puercos.
- 100 Habitación de Puercos.



Madrid 29 de Julio de 1804.

Manuel Martínez Zoido.





Manuel Martínez Zoido: *Alzado y Sección de un hospicio. 1804.*

Enfrentándose con este esquema, la Academia de Bellas Artes de Madrid se había definido como un centro artístico donde coexistían de forma nueva —respecto al resto de las Academias europeas— dos niveles distintos: por una parte, una aristocracia cortesana y, paralelamente, unos núcleos de artistas teóricamente sólo centrados en la práctica y en la enseñanza. Encargada la nobleza de vigilar, guiar y proteger el desarrollo de las artes, en los primeros momentos sólo estuvieron preocupados por acaparar honores intelectuales sin lograr o, mejor, sin pretender, influir en la vida de la Academia; los artistas, centrados, como hemos señalado, en la práctica y en la enseñanza, estaban encaminados a convertir a la Academia en un centro de afirmación de una situación establecida, pretendiendo con la docencia perpetuar una alternativa ampliamente criticada en los momentos finales del barroco. Variando al poco tiempo la estructura de la Academia (como consecuencia del Despotismo Ilustrado que empieza a caracterizar el país), los dos frentes señalados evolucionan, adoptando cada uno un papel diferente. Por un lado, los nobles pretenden modificar el papel de una Academia anclada en el pasado, esbozando para ello los supuestos teóricos que caracterizaron a la sociedad ilustrada: se tratará de combatir los supuestos barrocos que defienden ciertos artistas y adoptar una actitud crítica, frente a los que pretenden mantener una normativa carente ya de sentido, lo que caracterizará a la Academia de Madrid a partir de los años sesenta. Llevando el peso teórico de la Academia una aristocracia intelectual preocupada por los problemas que se están gestando en Europa, sólo cuando los artistas formados en Roma o París consigan alcanzar el poder en las Academias es cuando las antiguas polémicas existentes entre artistas y nobles, encuadrados los primeros en las llamadas Juntas Ordinarias

de la Academia y los segundos detentando las conocidas Juntas Particulares —auténtico motor de la Corporación— se minimizarán de forma evidente.

Cuando Pedro Arnal toma en su mano la dirección de la Academia, el sentido que pretende dar al concepto de Razón queda reflejado en la llamada Comisión de Arquitectura. Establecida en 1786 y presidida por él, la Comisión de Arquitectura tiene como misión vigilar y censurar la totalidad de las obras públicas que se realizan en España. Formada por los arquitectos de su confianza, a quienes ha nombrado Tenientes Directores, su sentido queda directamente ligado a la idea ilustrada de Arnal.

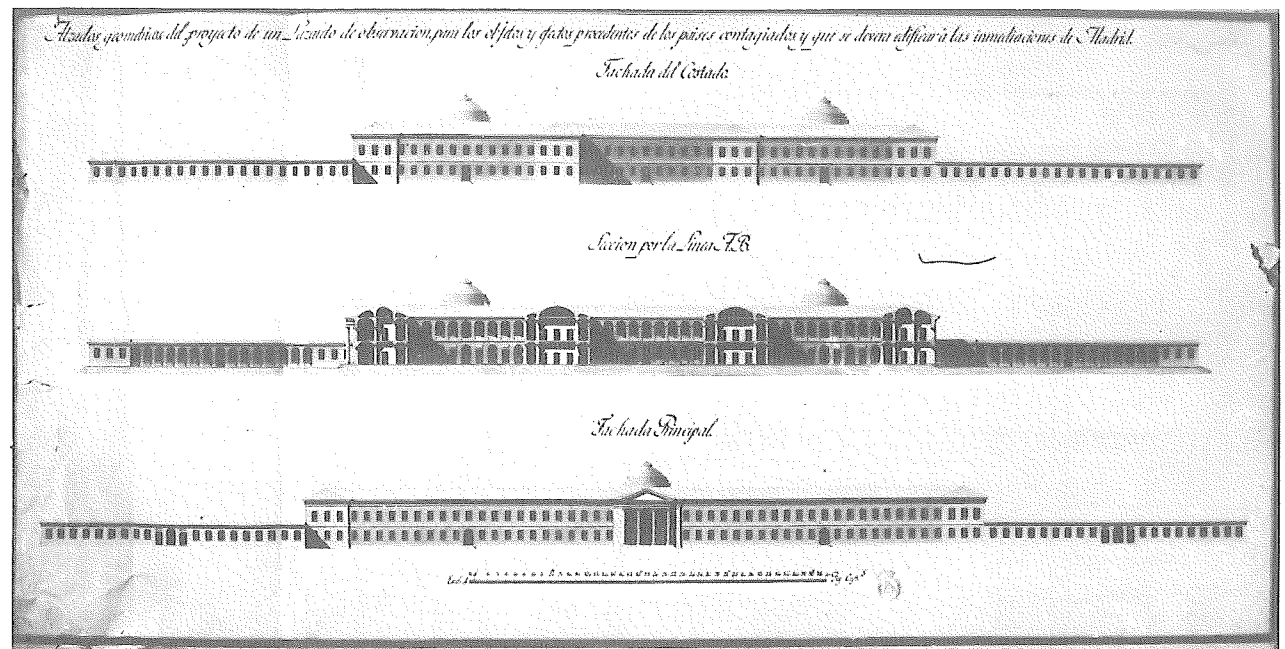
Basándose en una cuestión de compatibilidades señala, en un primer momento, cómo para defenderse contra el intrusismo de algunos es necesario establecer en la propia Academia un tribunal encargado de estudiar las obras públicas. La realidad es que pretende ser un veto para aquellos arquitectos, aún barrocos, que desarrollan una arquitectura dubitativa e incoherente con respecto al momento. De esta forma Arnal —es decir, la Comisión de Arquitectura— nombra un conjunto de arquitectos, residentes algunos de ellos en zonas concretas y otros con carácter itinerante, para que ayuden en los casos de conflicto redactando, en caso necesario, los planos precisos para la nueva obra.

Se constituye así un extraño cuerpo, inmediato superior al de los arquitectos, formado por los individuos de confianza del Presidente de la Comisión y, en diferentes zonas del país, dos o tres de estos individuos van a quedar encargados de defender los intereses —artísticos— de la Academia, informando sobre las diferentes obras y redactando, posteriormente, los proyectos que mejor convengan. Existe, además de este grupo, otro distinto y constituido por miembros de confianza,

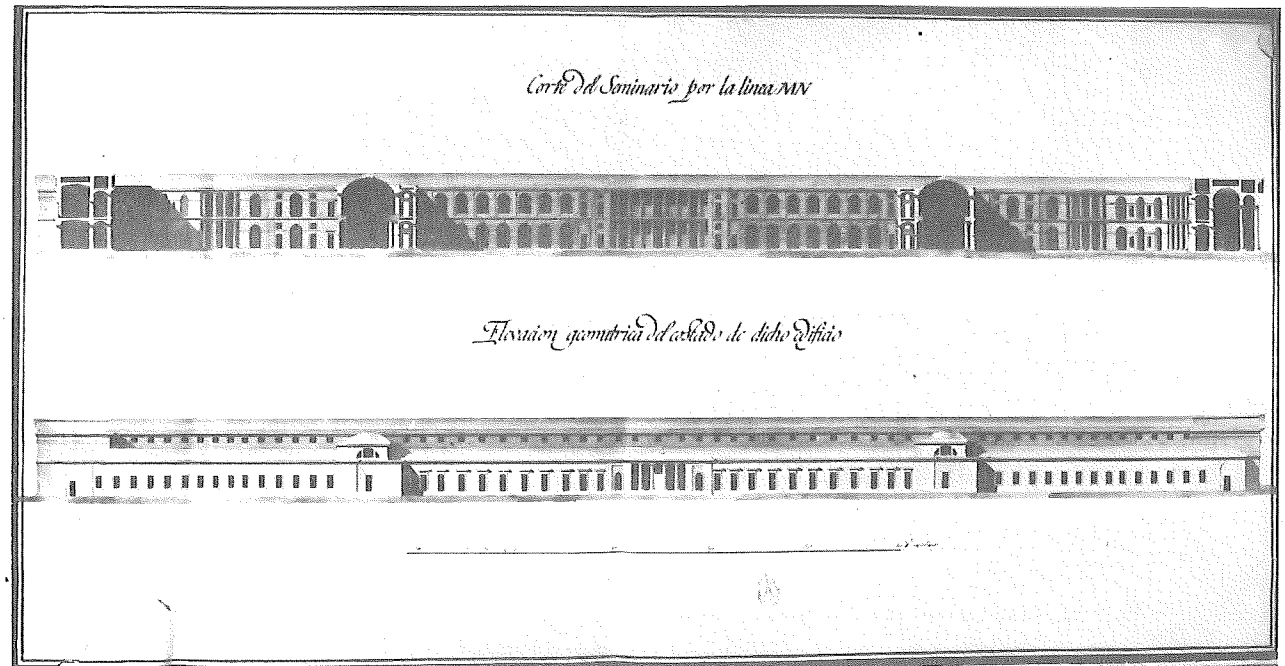


que, en lugar de residir en distintas poblaciones, tienen como ocupación viajar por la geografía española difundiendo el nuevo concepto de arquitectura y realizando estudios completos y determinados. De esta manera, mientras que en el primer caso podríamos señalar la presencia de Sanz en Aragón, de Alexo de Miranda y Humaran en el País Vasco, de Prado de Mariños y Ferro Caveiro en Galicia, de Domingo Tomás e Ignacio Tomás en Granada, de Albisu y Olivares en Cádiz... o de tantos y tantos arquitectos que se convierten en asesores de la Academia, de la misma forma Diego de Ochoa, Toraya, Turillo, Cuervo, Casanova, Machuca... son los encargados de viajar y de desarrollar una crítica y una constante censura a las distintas realizaciones. Son ellos los encargados de llevar a la práctica aquello que Ponz había definido como el ideal del mundo enciclopedista cuando señalaba como «... de la misma manera que hablamos del Despotismo Ilustrado, éste se debe llevar en el campo de las artes a todos los puntos aún a los más lejanos de nuestra geografía de forma que se logre desterrar de manera definitiva el adorno barroco y se le sustituya por el ornato clasicista».

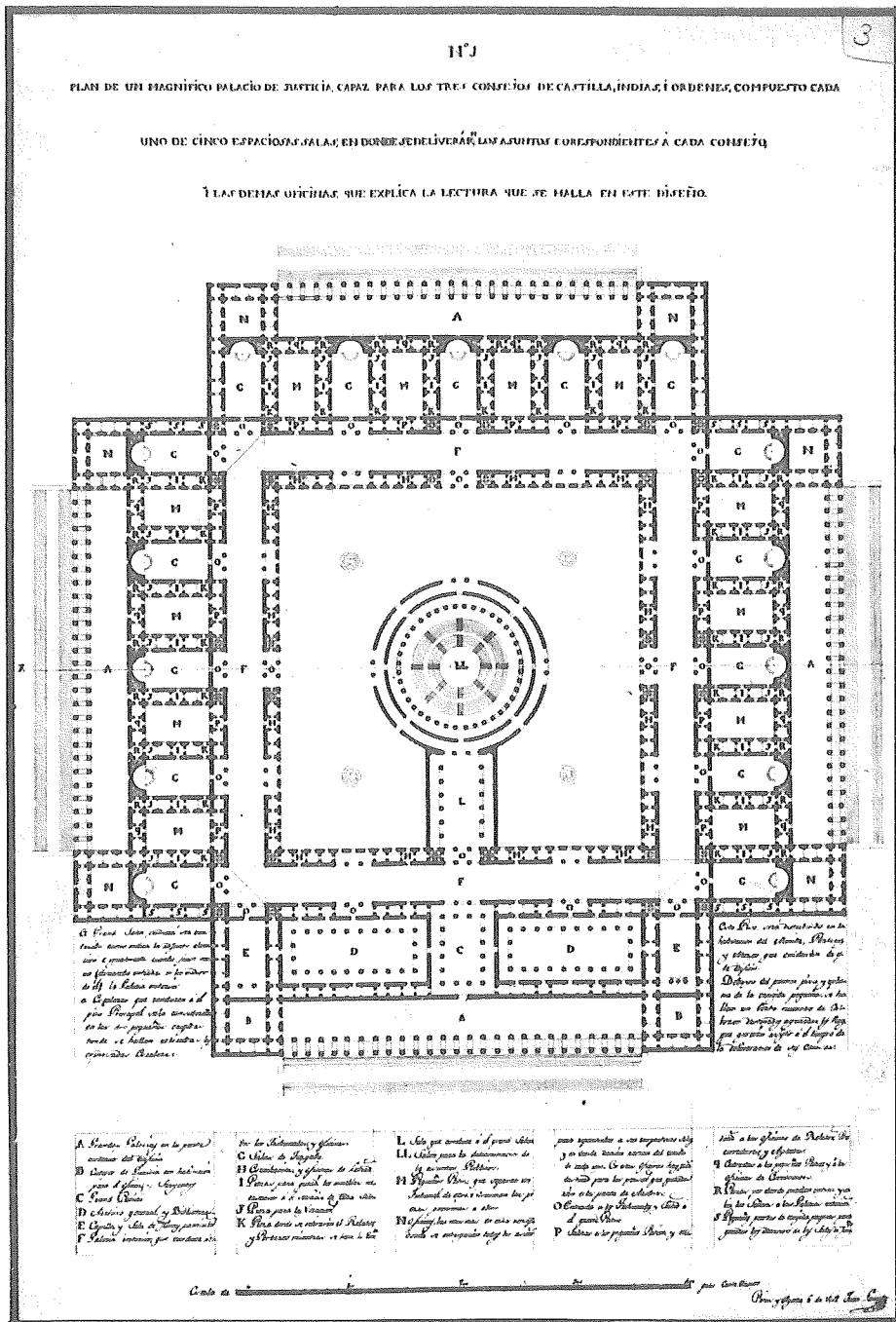
Pretendiendo aunar la idea de ornato y de nueva educación de ciudad, la misión de la Comisión de Arquitectura de Madrid es idéntica a la que señala Sthendal al hablar de Milán: «... Il y a ici une commission de ornato (de l'ornament); quatre o cinq citoyens connus par leur amour pour les beaux-arts et deux architectes composent cette commission, qui exerce ses fonctions gratuitement. Toutes les fois qu'un propriétaire touche le mur de face de sa maison, il est tenu de communiquer son plan à la municipalité, qui le transmet à la commission di ornato. Elle donne son avis. Si le propriétaire veut faire exécuter quelque chose de par trop



Tiburcio Cuervo: Alzado de un lazareto. 1804.



Juan de Blas Molinero: Alzado y Sección de un Seminario. 1803.



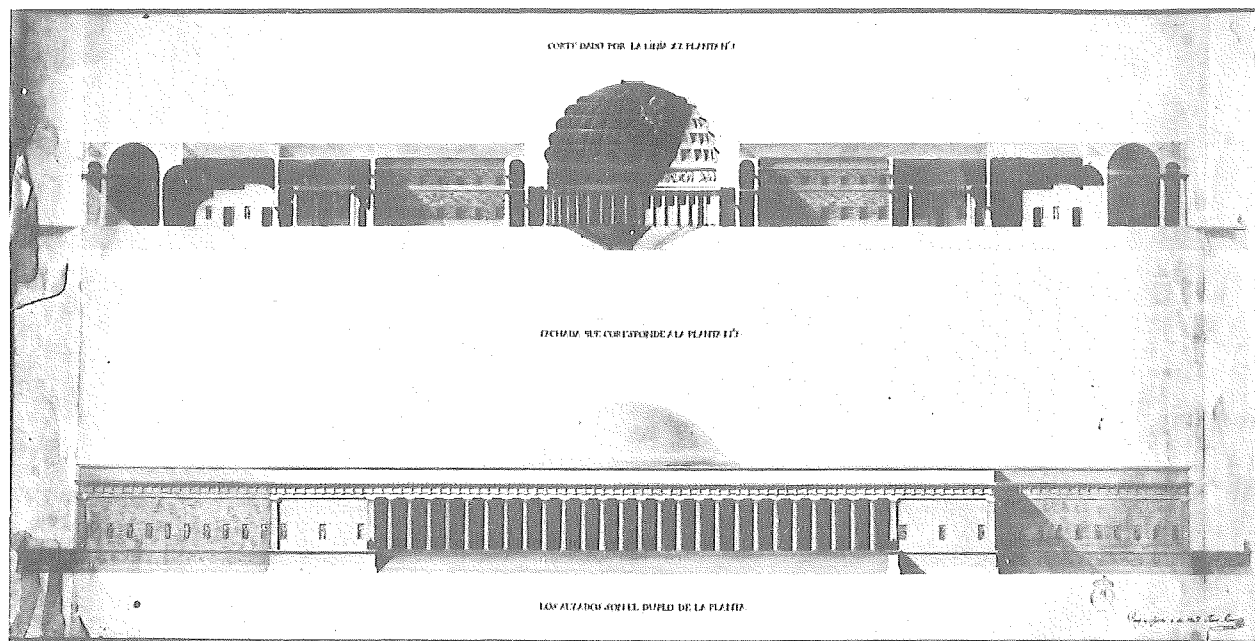
Juan Gómez: Planta de un Palacio de Justicia. 1802.

laid, les membres de la commission di ornato, gens considerables, se moquent de lui dans les conversations . . . Faire bâtir une belle maison confère à Milan la veritable noblesse» (28).

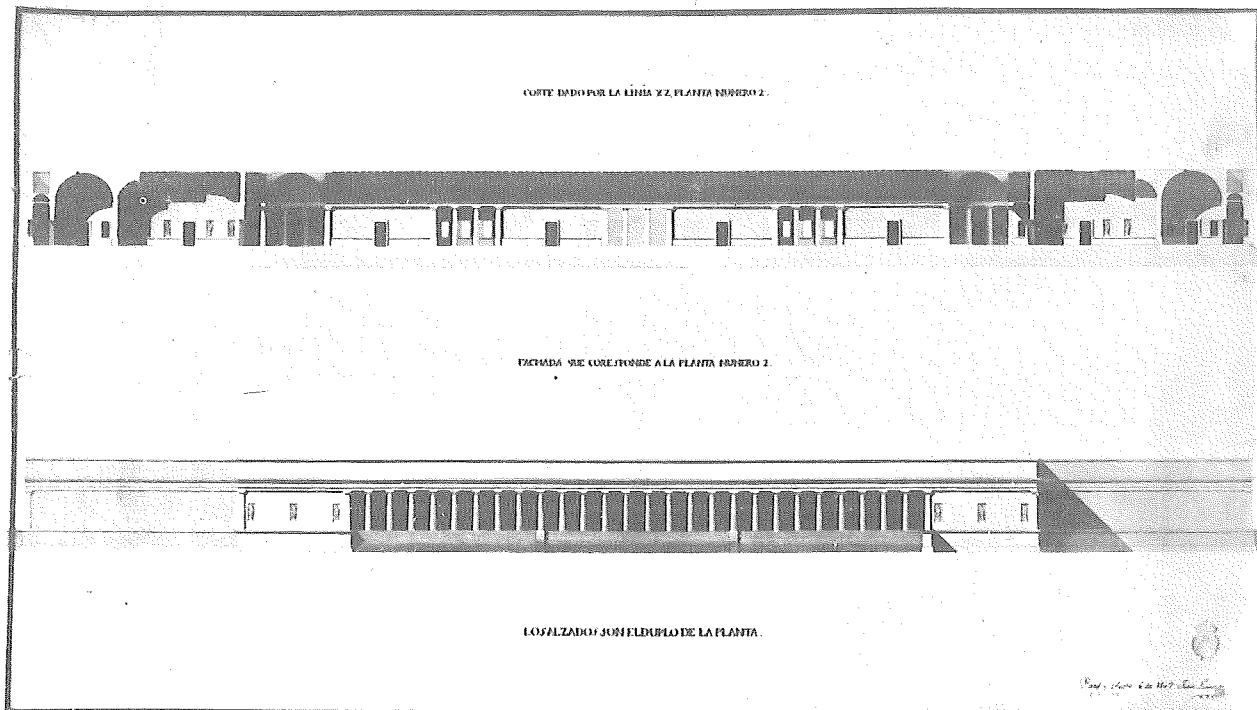
A partir de este momento, el nuevo historicismo pretenderá acercarse de forma consciente a la propuesta enunciada por Piranesi y los estudios que se llevan a cabo sobre el tema de la ciudad clásica (como, por ejemplo, los que realiza Silvestre Pérez desarrollando el caso del Monte Palatino) reflejan cómo se produce el cambio en el concepto de antigüedad, así como la intención de desarrollar no tanto la utopía como de concebir nueva ciudad. Es sólo sobre esta imagen, sobre la idea de conseguir lo posible, como estos arquitectos, conscientes del nuevo sentido que tiene la historia, pretenden, con la utilización de la nueva ciudad, dar a la historia un carácter nuevo. De esta manera, la estancia en Roma de los que fueron pensionados a aquella ciudad, cobra una indudable importancia, puesto que serán ellos quienes más claramente comprendan —y por lo tanto difundan luego en España— el sentido que debe ligar la nueva teoría arquitectónica con el mundo clásico. Si recordamos la colaboración que mantiene Azara con la Academia de Francia en los sucesos que motivan la toma de la Academia por el pueblo romano en 1792, veremos cómo los contactos mantenidos entre las dos Academias habían desarrollado una evolución en los últimos años del siglo que nada tenían en realidad que ver con la existente en los años de Preciado de la Vega. La Academia de Francia, o mejor sus pensionados, habían comenzado a manifestar toda una serie de actitudes de claro enfrentamiento con respecto a los viejos académicos. Desde 1780 el descubrimiento de una evidencia había

(28) STENDHAL: *Rome, Naples et Florence*. París, 1919, T. I, pp. 40-41.

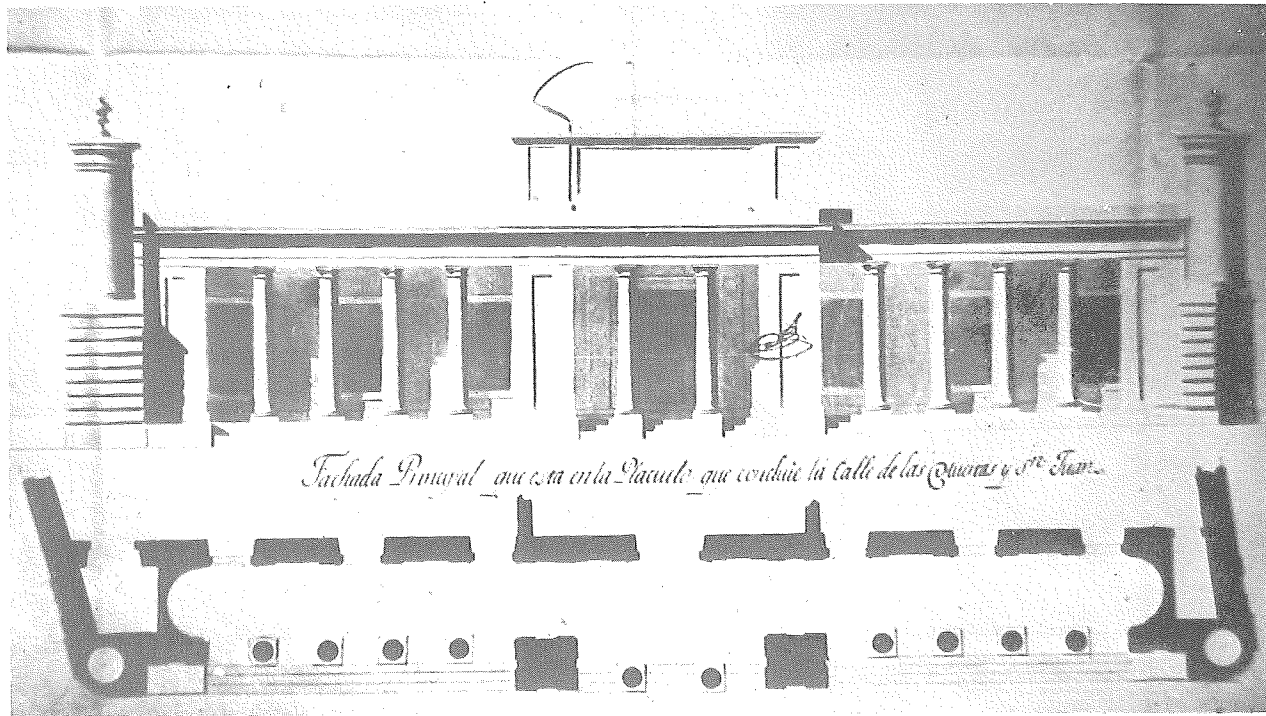
modificado claramente las relaciones entre los maestros y los discípulos al plantearse que los dibujos —casi sagrados— de Desgodetz estaban equivocados en sus cotas y proporciones. Ello, sin duda, tuvo que provocar una importante reacción entre aquellos alumnos a quienes, de manera constante, se les había indicado que este modelo era el punto fundamental a seguir dentro del estudio de la antigüedad. Plantearse que todos los intentos de búsqueda realizados por los arquitectos durante treinta años habían sido —podríamos decir— nulos, condujo a una crisis sobre la valoración de la ruina. Quizá debido a ello es precisamente por lo que en estos años se desarrolla una crítica frente a la ruina, a la historia centrada en el levantamiento de los edificios antiguos insinuándose el punto de partida de la nueva valoración y la comprensión de la ciudad antigua. Es entonces cuando se prescinde ya de la lectura de Piranesi y empieza a replantearse como tema de estudio la función de aquellos edificios concebidos por los arquitectos del pasado. Se estudia su lógica y la composición llevando el estudio historicista de la valoración de la ruina desde el punto de vista arquitectónico a querer ahora casi continuar aquellos proyectos y valorar aquellos espacios. Se pretende comprender la lógica de la composición, las formas y volúmenes, entender el juego que plantean en su relación con la ciudad y, de esta manera, un simple trazo le bastará al pensionado en Roma Silvestre Pérez para definir, en 1792, el tema del teatro Marcello de la misma manera que el levantamiento que ahora realiza del circo de Caracalla no es sino un intento de encontrar la síntesis de una nueva forma arquitectónica, en su opinión, perdida. Se trata de definir no sólo un nuevo lenguaje arquitectónico sino también unos nuevos volúmenes y, de esta manera, las críticas que se plantean tanto en Francia como en la propia Academia



Juan Gómez: Alzado y Sección de un Palacio de Justicia. 1802.



Juan Gómez: Fachada y Sección del Palacio de Justicia.



Carlos Vargas Machuca: *Fachada principal de la Platería de Martínez.*

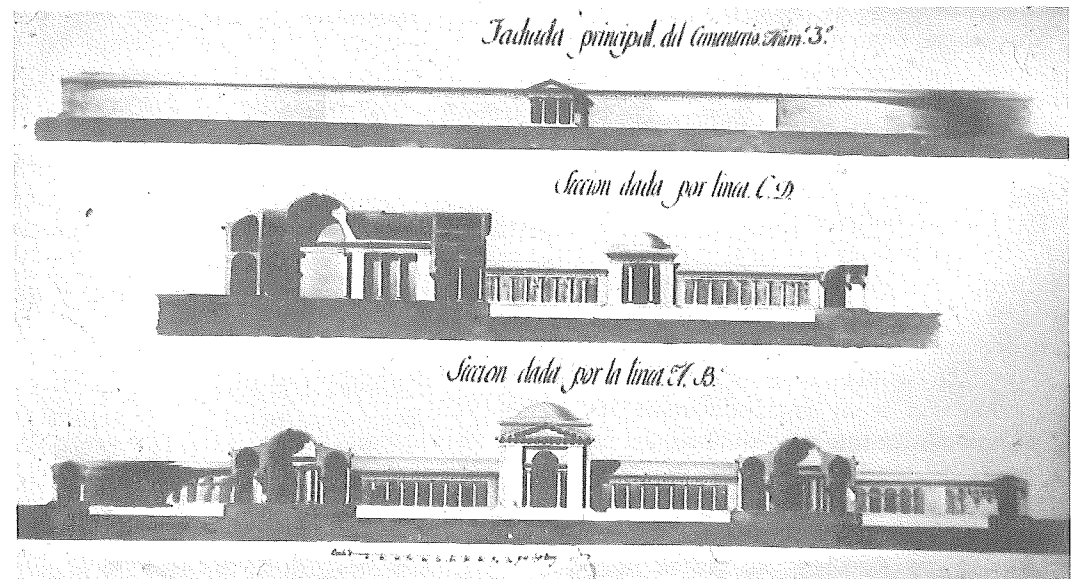
de San Fernando contra los jóvenes arquitectos, implican un reproche o un desdén manifiesto con respecto a aquellos jóvenes que no han sabido mantener o desarrollar la visión tradicional de la antigüedad.

En el momento en que el segundo historicismo empieza a surgir, la idea de la nueva Roma se define dentro de los esquemas arquitectónicos como la gran referencia. En cierta medida, se dejan de hacer levantamientos (por lo menos con el sentido que éstos tenían antes) y se trazan ahora, de forma sistemática, las líneas maestras de la ciudad añorada. Nada tiene que ver, sin embargo, este nuevo concepto de ciudad con el trazado de la Lisboa de Pombal, porque ésta se aproxima más al modelo barroco que a la idea que plantea Silvestre Pérez para el Puerto de la Paz. Y mientras que el primero no es sino una visión clasicista de un mundo todavía claramente barroco, la nueva Roma o el mito de la ciudad ideal supone claramente una actitud política de indudable importancia en los momentos de la Revolución Francesa. Y si el fenómeno de la Revolución tiene en España una clara influencia, como estudió en su día Gonzalo Anes, a través de su arquitectura y a través de Italia se plantea, igualmente, uno de los más interesantes supuestos del cambio.

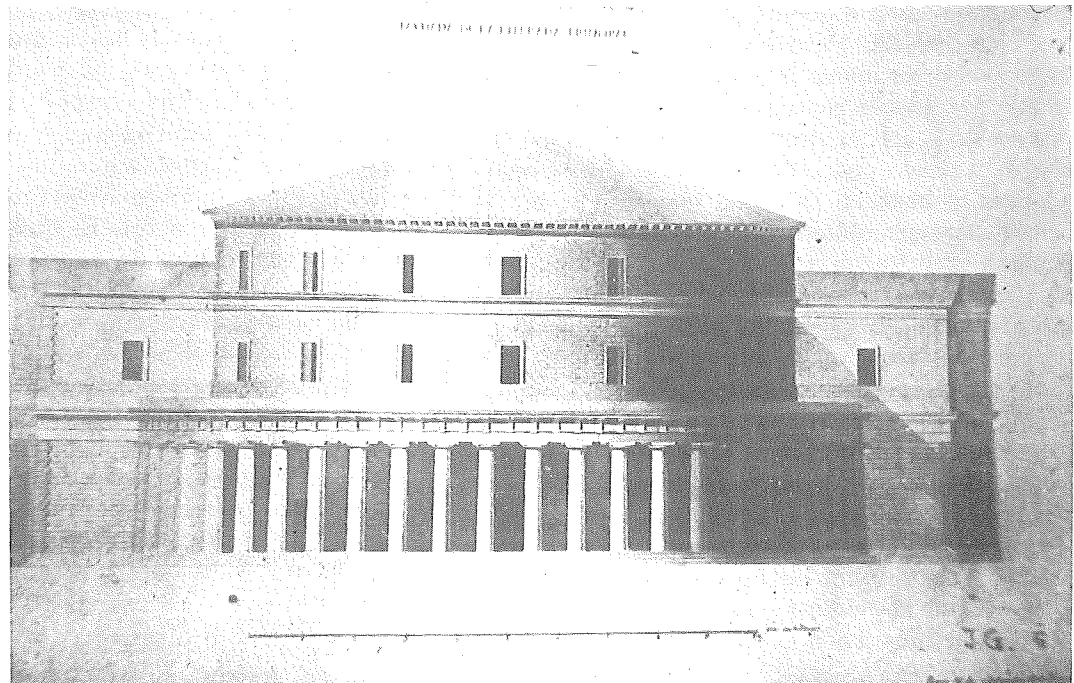
En otro momento, al tratar de las fiestas, comentábamos cuál fue la actitud adoptada por los arquitectos barceloneses en 1802 con motivo de la llegada a Barcelona de los monarcas. Veíamos cómo se manifestaban por vez primera en España los modelos franceses planteados a lo largo de la fiesta revolucionaria, y atribuíamos esta influencia a los pensionados españoles que desde Roma o desde París difunden los temas esbozados por la Revolución y que han conocido bien en las calles o bien en las logias masónicas. Lanzando

entonces toda una serie de ideas sobre la nueva comunidad y definiendo en estos momentos cuáles deben ser los ejemplos a desarrollar, lo que más sorprende al analizar el Monte Palatino es de qué forma se intenta no sólo reconstruir los monumentos sino cómo éstos se integran ahora dentro de la ciudad, estudiándose los ejemplos de viviendas como resultado de un cambio de la valoración de éstas. En efecto, la vivienda, la vieja cabaña que Laugier define como destinada al hombre, aquella vieja cabaña exenta y perdida en el campo, cobra ahora, al ser analizada como vivienda, un valor nuevo que es precisamente el que se caracterizará a las ciudades de nueva traza, y los ejemplos de Detroit, del Puerto de la Paz en Bilbao o la reconstrucción de San Sebastián en 1813 chocan precisamente por ser un desarrollo coherente de la utopía marcada por Piranesi. Planteándose un cambio total en la valoración de la ciudad, la idea de sagrado, de conjunto destinado al Poder, que aparecía reflejada en los distintos templos y monumentos de la ciudad monumental, se mantiene en el ejemplo de San Sebastián, teniendo en cuenta que, en esos cincuenta años que existen entre uno y otro, lo único que ha variado es una apreciación del concepto sagrado y profano. Desarrollada la primera categoría para aquellos edificios que caracterizan el poder, la única diferencia estriba en que el poder ha evolucionado, representándose ahora por el canto al individuo. De la sublimación de la Naturaleza y del mundo clásico, de la magnificencia de lo romano, se ha pasado a un concepto distinto. *«El Iluminismo devora finalmente no sólo los símbolos, sino también a sus sucesores, los conceptos universales, y de la metafísica no han dejado más que el miedo a lo colectivo del cual ésta ha nacido»* (30),

(30) MAX HORKHEIMER y T. W. ADORNO: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, 1971, p. 33.



Pedro Nolasco Ventura: *Cementerio para Madrid*.



Juan Gómez: *Teatro. Fachada principal*.



señala Adorno, y, de esta forma, los nuevos conceptos se enuncian en términos de la nueva Humanidad.

El trazado de San Sebastián viene entonces a representar la imagen de la nueva historia, donde la ciudad reúne todos los conceptos enunciados en su momento por Morelly y donde, simultáneamente, se identifica con un tratamiento diferente al concebido para el hombre. Planteando las diferencias existentes en la concepción sobre la vivienda, se pretende conceder a cada individuo una igual distribución de la ciudad y, definiendo paralelamente lo que debe de ser el centro, el tema principal es la distribución de las nuevas funciones del individuo.

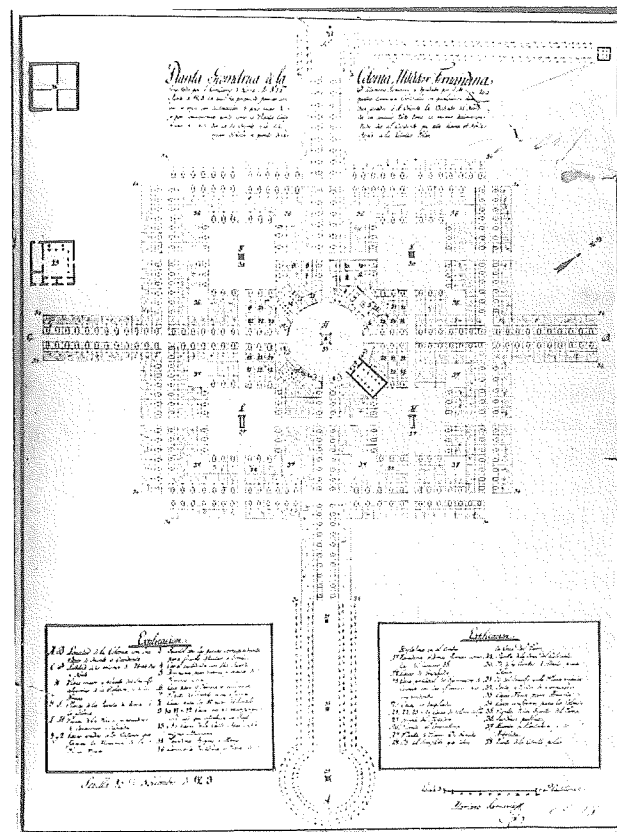
Desarrollo correcto de cada uno de los principios expuestos por Piranesi, su utopía negativa aparece ahora con una nueva apariencia, que es consecuencia de analizar los supuestos de ciudad y ornato que se planteaba en la Magnificencia. Pero este punto, la voluntad de concebir de nuevo la utopía, va a ser el que marque la ruptura del neoclasicismo y la necesidad de su destrucción. Consciente ahora el nuevo poder del sentido que ha podido adoptar la historia, sabiendo que es posible desarrollar coherentemente los supuestos hasta lograr llegar a aquel prohibido punto de partida marcado en un primer momento, la imagen de esta «filosofía, que en el siglo XVIII, a pesar de la quema de libros y hombres, inspiraba a la infamia un terror mortal, bajo Napoleón había pasado ya al partido de ésta» (31), pasa igualmente al campo de la historia, produciéndose una sustitución importante. De entender la historia como cuerpo vivo capaz de producir un pensamiento y de generar a partir del estudio de la antigüedad una nueva forma de vida, se entiende, en los últimos años de la Ilustración el estudio de la historia

como representativo de algo muerto, acumulativo, y el concepto de historicismo tal y como se interpreta en los momentos del XVIII se sustituye por la nueva imagen de restauración «On use plus fréquemment de ce mot (*restaurer*) —señala Quatremere de Quincy— *en fait de sculpture qu'à l'égard de l'architecture du moins en la prenant, non dans le sens purement mécanique, mais dans son rapport avec la réintégration d'ouvrages et de monuments antiques, dégradés par le temps ou par les accidens de tout genre auxquels ils sont exposés; rendre l'intégrité de leur première forme, en refaisant avec la même matière les parties dégradées et les membres qui leur manquoient ...*» (32).

Sin embargo, a partir de 1814, del final de la guerra y de la llegada de Fernando VII, el esquema historicista que se mantiene adopta, un sentido claramente distinto. En los últimos años del siglo, el historicismo significaba el mito de la ciudad comunitaria, de la ciudad real, y la historia era manipulada en un sentido positivo, como arma frente a los esquemas académicos. A partir de 1814 ese esquema desaparece y únicamente se mantiene una alternativa formal, basada en elementos clasicistas. El nuevo uso del clasicismo responde entonces a otra normativa casi tan rígida en síntesis como aquella otra barroca que había generado la ruptura con el rococó. Pero lo importante es que a partir de este momento, a partir de 1814, la arquitectura deja de ser un ente dinámico y deberá ser en un momento determinado el propio Poder quien, una vez afianzada su ideología, lance un nuevo tipo de arquitectura

\* \* \*

(32) QUATREMERÉ DE QUINCY: *Dictionnaire historique d'Architecture, comprenant dans son plan notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, didactiques et pratiques de ce art*. París, 1832, voz *Restaurer*, p. 375.

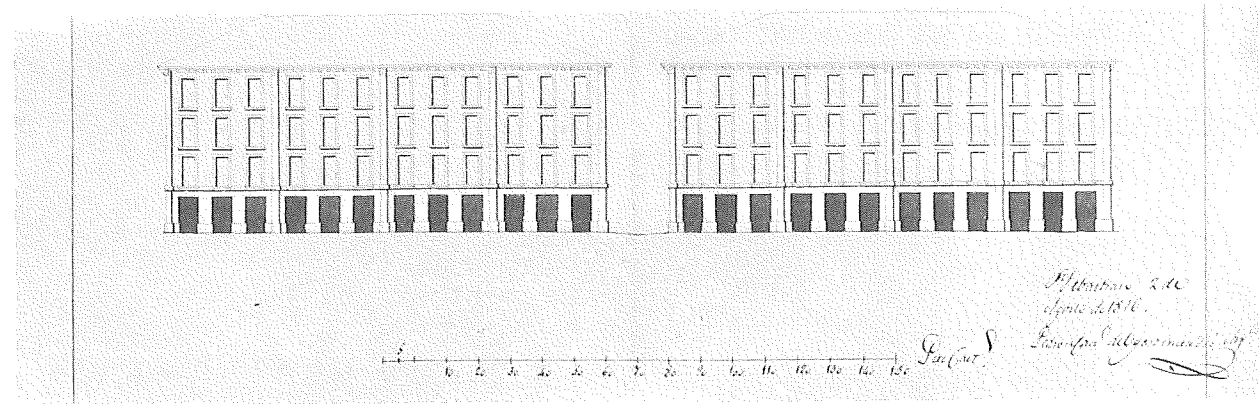


Mariano Tamariz: *Planta geométrica de una nueva población próxima a Sevilla. 1803.*

(31) *Ibid.*, p. 9.

Surgida la crisis arquitectónica en el momento en que se reivindica a la Razón como único medio de cambio, la idea enunciada de que «... el mundo posee desde hace mucho tiempo el sueño de que basta tener conciencia de una cosa para poseerla realmente», se verifica igualmente en la España de las Luces. Conscientes unos arquitectos de la necesidad existente de modificar una arquitectura basada en el uso, el descubrimiento para ellos de los supuestos esbozados por Piranesi sobre valoración de las ruinas va a tener una doble consecuencia: de una parte, se intentará asimilar el cambio de la arqueología a la arquitectura, y es entonces cuando el estudio de hechos arquitectónicos se plantea desde supuestos claramente distintos a los tradicionales. Paralelamente, el concepto de belleza que enuncian los barrocos clasicistas al tratar del ornato hace que pronto se abandone el criterio esteticista marcado por la Enciclopedia y, frente al esquema de una duplicidad de ciudades (por una parte, los nuevos paseos creados por la Enciclopedia, y por otra, la pretensión de intervenir por vez primera en la ciudad), surge el nuevo ideal de la ciudad de nueva traza.

Identificando en algún sentido la utopía del barroco (donde la ciudad se plantea como un símbolo y donde la vivienda se ha visto sustituida por el monumento, edificio destinado al Poder) con las realizaciones de los últimos momentos del siglo, lo que queda claro es la intención de servirse, en alguna medida, del concepto histórico en un intento de plasmar el sueño. En ambos casos, y de forma paralela, las argumentaciones de uno y otro se van a ver cortadas al dar al concepto histórico un carácter diferente en cada momento. Para los primeros, su ideal clasicista se ve cortado con la nueva utilización del ornato; para los utópicos de los últimos momentos, su esquema se verá combatido al



Pedro Manuel de Ugartemendía: *Proyecto de viviendas en la plaza de la Constitución en San Sebastián. 1813.*

transformarse la historia en Restauración al aniquilar el concepto de conciencia. «La reforma de la conciencia consiste simplemente en interiorizar la conciencia del mundo, en despertarle el sueño que sueña sobre sí mismo, en explicarle sus propias acciones.» Y es entonces cuando «las metamorfosis de la crítica en aprobación no dejan inmune ni siquiera el contenido teórico, cuya verdad se volatiliza». Planteando entonces cómo el arte debe aún probar su utilidad, las referencias al mundo clásico van a servir precisamente como elemento de la utopía.